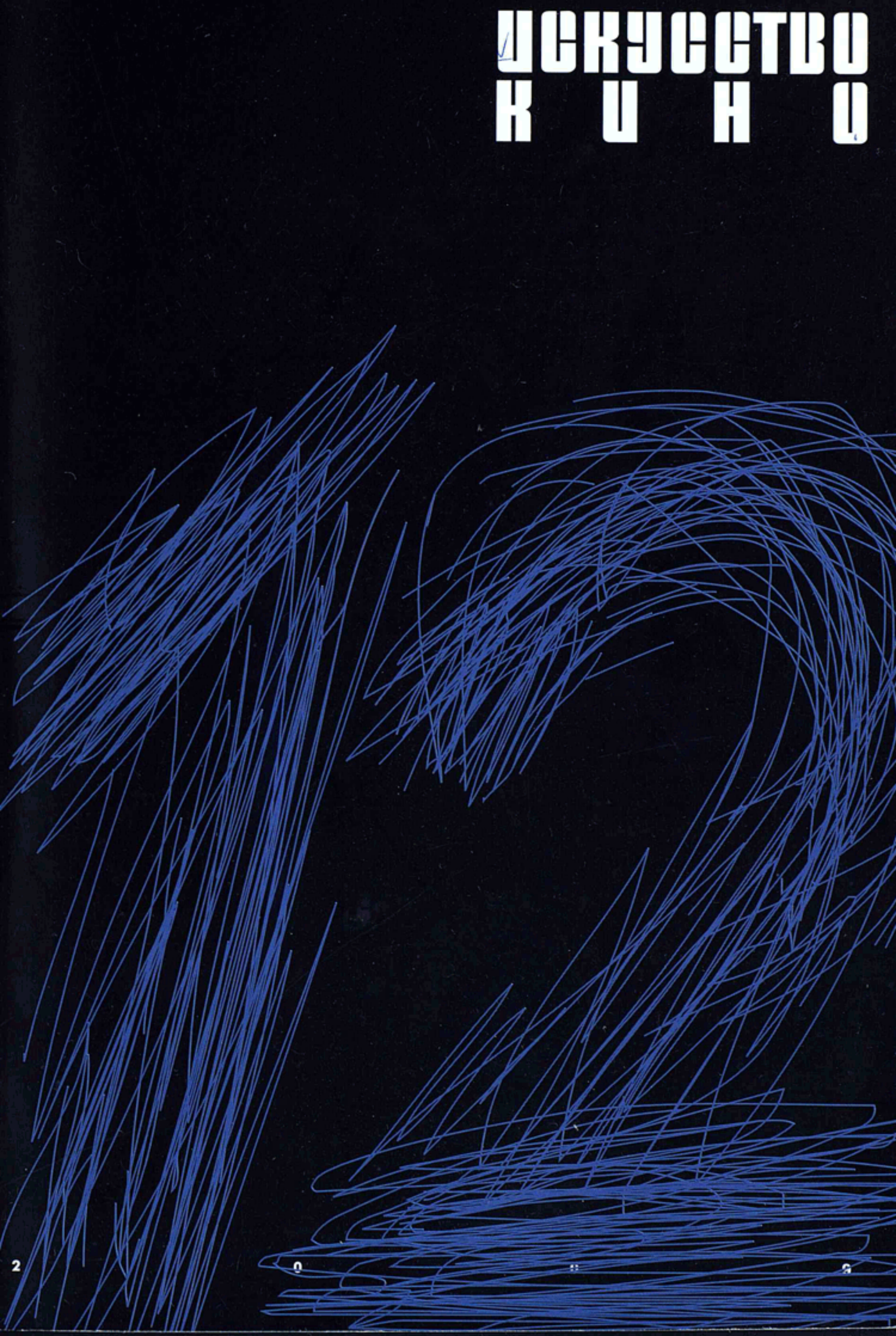
ИСКУССТВО КИНО



2 0 :: 8

ШАГИ К УСПЕХУ

с Алиной Кабаевой

РЕН

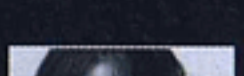
11:30
ВОСКРЕСЕНЬЕ

Лицензия Серия ТВ №12614 от 24.10.07
Реклама

24
k/c

искусство
кино

НАСТОЯЩЕЕ КИНО



Дорогие друзья!

Никогда не поздно подписаться на
единственный в России ежемесячный
журнал по искусству. Нас знают потому,
что «Искусство кино» — это профессия
и досуг, это новости кино и телевидения,
статьи о новинках репертуара и интервью
с мастерами современной культуры,
увлекательные мемуары и сценарии,
новейшая отечественная
и зарубежная проза.

НАШ ПОДПИСНОЙ ИНДЕКС 70402

Электронная версия журнала в Internet по адресу www.kinoart.ru

Тел. (495) 614-2302. Факс (495) 614-3491. E-mail: filmart@yandex.ru 125167, Старый Петровско-Разумовский проезд, 10

Этот номер сложился не совсем обычно.

Как правило, мы завершаем год, обращаяя внимание на проблемы драматургии и полагая, что отсутствие прорывов и открытий в этой сфере объясняет многие неудачи современного отечественного кино. На эту тему — в разных ее аспектах и поворотах — в номере рассуждают два, пожалуй, самых востребованных сегодня кинодраматурга разных поколений. У Юрия Арабова только в последнее время вышли «Доктор Живаго», «Завещание Ленина», «Юрьев день», «Чудо» и «Полторы комнаты, или Сентиментальное путешествие на родину», а у Александра Родионова — «Живи и помни», «Свободное плавание», «Все умрут, а я останусь», «Сказка про темноту» и «Сумасшедшая помощь». Всё это заметные фильмы, горячо обсуждаемые, получившие престижные призы в стране и на международных фестивалях.

Второй блок номера появился благодаря замечательному проекту Ивана Дыховичного и Алексея Медведева — московскому фестивалю «Завтра»/2morrow», проходившему в октябре 2009 года в третий раз.

В рубрике «Чтение» вниманию наших читателей мы представляем и фрагменты еще не завершенной экспериментальной работы Родионова и его коллег «Мотовилихинский рабочий». В одном из ближайших номеров надеемся опубликовать и новый сценарий Ю.Арабова, а в этом публикуем киноповесть Максима Стишова, в которой, быть может, режиссеры или продюсеры разглядят материал для остросюжетного жанрового мейнстрима, и рассказы Дениса Драгунского, предлагающие истории для короткого метра.

Заключают номер первые материалы нашего нового проекта «ДК» — «ИК»: совместно с компанией «Кармен Видео» мы будем представлять выпускаемую ею на дисках продукцию линии «Другое кино», комментируя в одноименной рубрике лучшие современные и классические фильмы российского и мирового кинематографа.

СОДЕРЖАНИЕ «ИК» №12/09

О П Ы Т

5

ЮРИЙ АРАБОВ:

«Долго ли мы будем заниматься не своим делом?»

Беседу ведут Ксения Датнова, Наталья Сиривля

Р Е П Е Р Т У А Р

23

АЛЕКСЕЙ МЕДВЕДЕВ

Подлинник или подделка

Фестиваль «Завтра»/2morrow³»

25

ОЛЬГА АРТЕМЬЕВА

Я тебя люблю, и я тебя тоже нет

«Я убил свою маму», режиссер Ксавье Долан

29

КСЕНИЯ РОЖДЕСТВЕНСКАЯ, ОЛЕГ ЗИНЦОВ

Тогда я стану великаном

«Большой фанат», режиссер Роберт Сигел

32

НИНА ЦЫРКУН

Чилийский марафон

«Служанка», режиссер Себастиан Сильва

35

ЕЛЕНА ПАИСОВА

Продавать — так с музыкой!

«Все билеты проданы!», режиссер Ю Жун Хань

38

ЕВГЕНИЙ МАЙЗЕЛЬ

Необыкновенное чудо

«Хадевейх», режиссер Брюно Дюмон

42

ТАМАРА ДОНДУРЕЙ

Толкование слов

«Полицейский, прилагательное», режиссер Корнелиу Порумбою

И М Е Н А

47
КОРНЕЛИУ ПОРУМБОЮ:
«Я одержим идеей наблюдения»
Мастер-класс режиссера на кинофестивале «Завтра»/2morrow³»

54
АЛЕКСАНДР РОДИОНОВ:
«Помимо «я» есть вечный «ты»»
Беседу ведет Елена Паисова

Р А З Б О Р Ы

73
НИКОЛАЙ БОЛДЫРЕВ-СЕВЕРСКИЙ
«Быть может, лучше было бы не рождаться...»
Заметки на полях «Мартиролога» Андрея Тарковского

84
НАТАЛЬЯ СКОРОХОД
Рыцари «Дон Кихота»
Роман Сервантеса в интерпретации Михаила Чехова, Михаила Булгакова, Орсона Уэллса (окончание)

Ч Т Е Н И Е

99
МИХАИЛ И ВЯЧЕСЛАВ ДУРНЕНКОВЫ, ЮРИЙ КЛАВДИЕВ, АЛЕКСАНДР РОДИОНОВ
Мотовилихинский рабочий
Материалы документальной пьесы

117
ДЕНИС ДРАГУНСКИЙ
Эпизоды и синопсисы

123
МАКСИМ СТИШОВ
Шпионы
Love story. Фрагменты киноповести

Д Р У Г О Е К И Н О

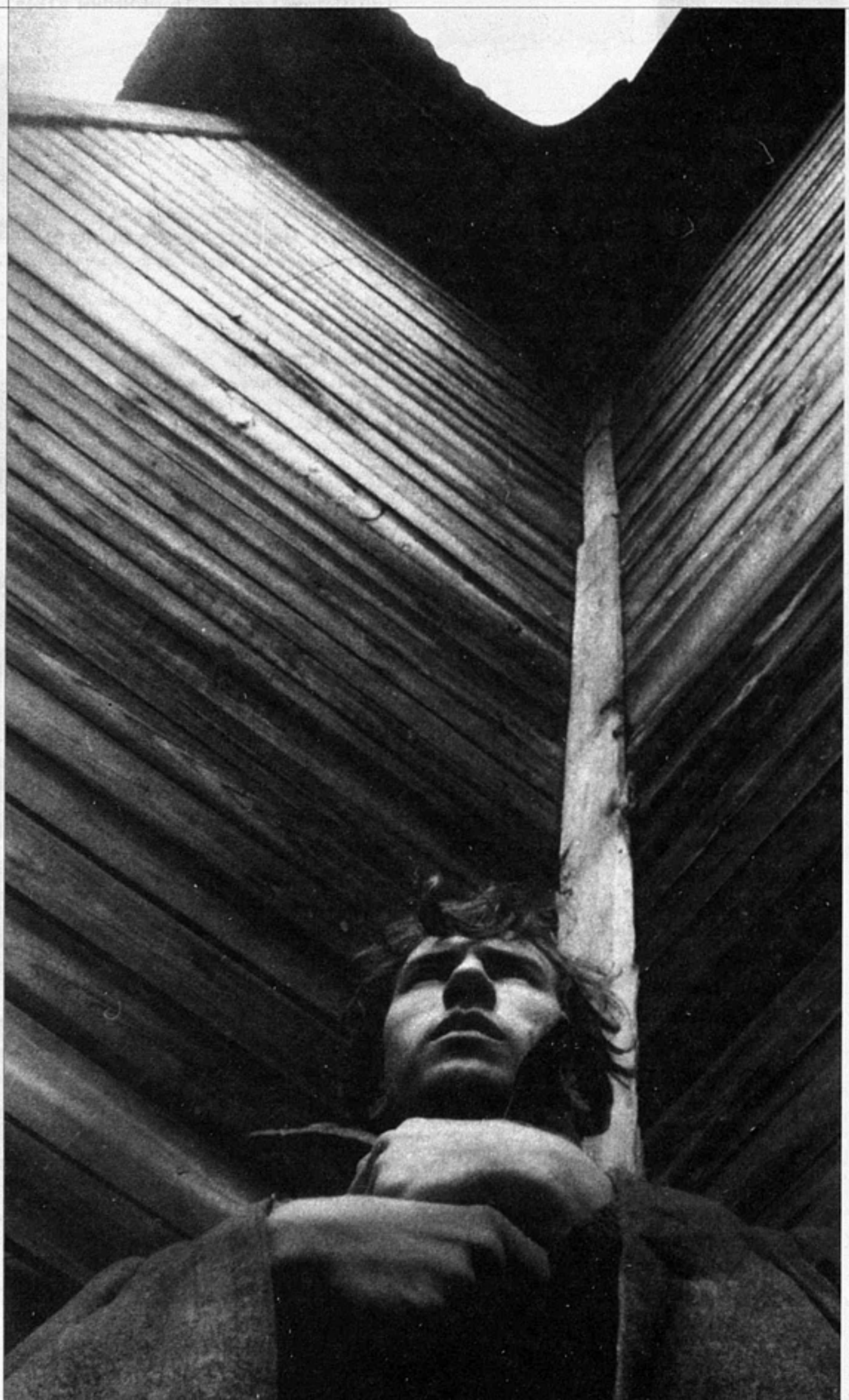
163
НИНА ЦЫРКУН
Уроки французского: **«Я убил свою маму»**
История с того света: **«Волчок»**
На плоту «Медузы»: **«Деньги»**
Один против всех: **«Ребенок ждет»**

165
Содержание журнала «Искусство кино» за 2009 год

S U M M A R Y

175

О П Ы Т



«Одинокий голос человека», автор сценария Юрий Арабов, режиссер Александр Сокуроа

ЮРИЙ АРАБОВ:

«Долго ли мы будем заниматься не своим делом?»

БЕСЕДУ ВЕДУТ КСЕНИЯ ДАТНОВА, НАТАЛЬЯ СИРИВЛЯ

Ксения Датнова. Можно ли научить драматургии?

Юрий Арабов. Научить можно всему. И зайца на барабане можно научить играть, и драматурга — писать. Обучить собственно ремеслу не представляет особых сложностей, тут есть только два простых условия: чтобы мастер посещал лекции и чтобы студенты посещали лекции. Больше ничего не требуется. Драматургия не наука, тем не менее есть разработанные системы, касающиеся поворотных, узловых пунктов сценария, завязочной его части, средней части, развязки, есть американская теория поворота в первой трети или первой четверти, предфинального поворота... Этим всем можно овладеть. Но, овладев, никаким художником ты не становишься. Единственное условие существования художника — фантазия. Каким образом ее раскрепощать — самый главный вопрос. Я имею некоторое представление об этом, фантазию можно раскачать, и здесь есть несколько путей, но требуется обоюдное желание сторон.

Прежде всего нужно, чтобы мастер выкладывался. Я помню первый набор в свою мастерскую: я приходил мокрый после лекции. На втором наборе атмосфера стала чуточку холоднее с моей стороны, на третьем и четвертом наборах я уже научился контролировать себя настолько, что некий транс или вдохновение мог вызвать по собственному желанию, но часто ни того, ни другого не наступало. То есть подкрадывалась усталость или, как спел один рокер в 70-е, «ржавчина никогда не спит». Но вот если мастер приходит мокрый, если он ставит перед учениками заведомо невыполнимые задачи, если ученики проникаются любовью к мастеру и эти невыполнимые задания пытаются выполнить, они могут чего-то достичь. Конечно, нужен и некий запас знаний, примерное представление о тридцати шести сюжетных ситуациях, которые нам известны из теории драматургии.

Как я провожу лекции по этим ситуациям? Внутри каждой мы со студентами пытаемся найти нечто новое. Самое главное — это придумывание на ходу сценария. Но для придумывания на ходу мастер опять-таки должен находиться в состоянии подъема. Следовательно, он должен хорошо высыпаться, не пить, не курить, не иметь депрессии и психоза, а это сложно. Но, соблюдая все эти условия, можно в течение двух-трех часов предпринимать с ребятами мозговой штурм, когда подбрасываются идеи, а я, как человек более опытный, чем студенты, быстрее представляю, куда идея может вырулить, подсказываю, направляю — и вот так раскачивается лодка фантазии. Не со всеми студентами это происходит, но если она раскачается у двух человек с курса — это удача. Короче говоря, вся теория и практика драматургии упирается исключительно в мастера, который ведет занятия. По крайней мере, на первых

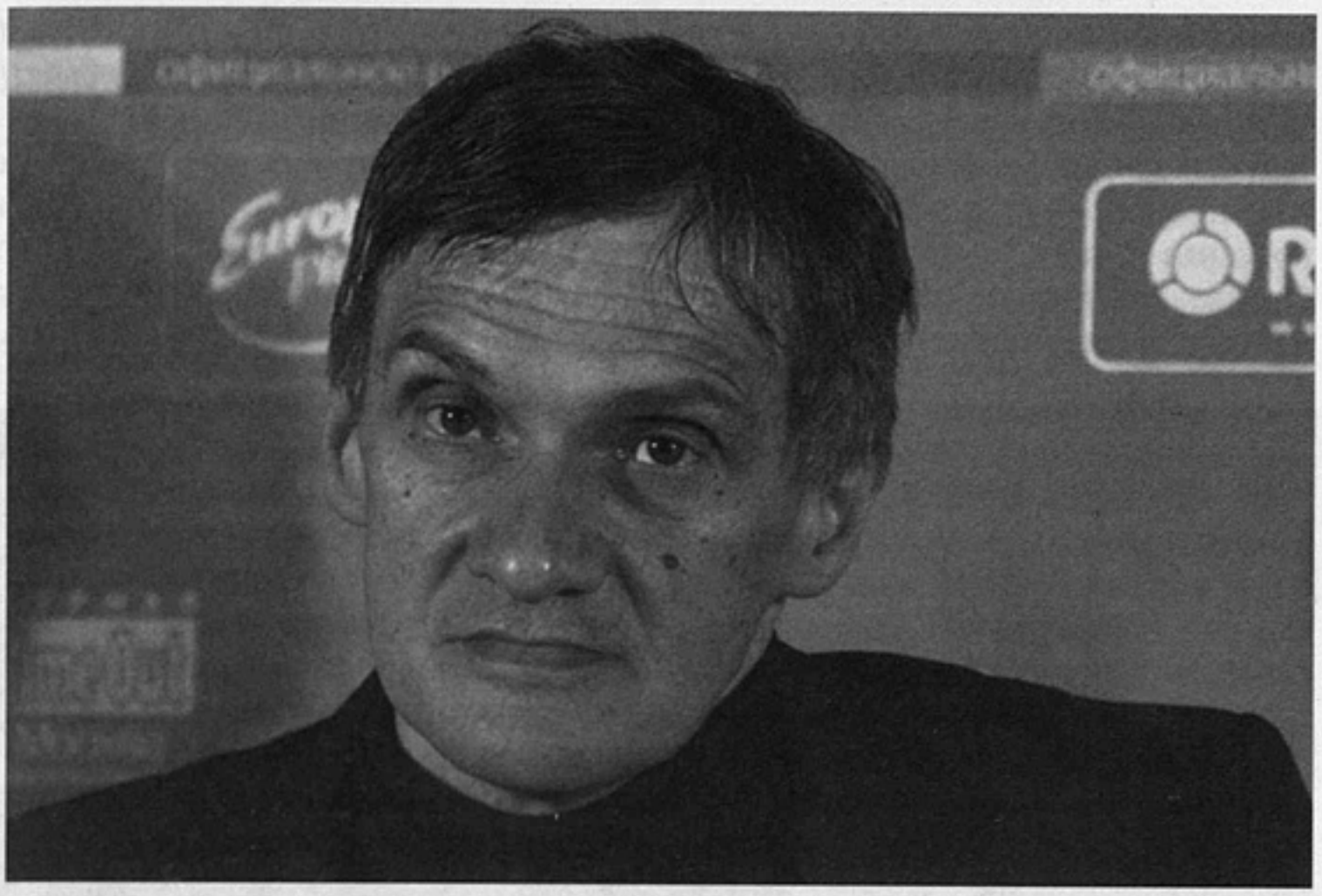
порах. Если мастер находится в творческой форме, все в порядке. Если мастер вне формы, вне контекста, сам кино не делает и забыл, что это такое, — тогда плохо. Можно научить американской теории драмы, актовой теории, и не более того. Но с другой стороны, на этом низовом уровне драматургии и держится все телевидение.

Наталья Сиривля. Вы с ними общаетесь, вы их учите, вы можете примерно описать, чего они хотят, когда приходят учиться... Я имею некоторое отношение к «мыловарням» и с удивлением узнала, что многие авторы, которых я знаю как создателей сериалов, пишут в стол или публикуют в «Искусстве кино» достаточно авангардные опусы. Значит, существует некий конфликт между тем, что востребовано, и тем, что они хотят?

Ю.Арабов. Первый набор мы с Татьяной Артемьевной Дубровиной выпускали в пустоту — не было ни телевидения, ни кино. С этого курса в большом кино закрепилась только Нана Гринштейн, но она тоже сейчас пошла работать на телевидение. Со вторым набором было легче, оттуда вышел автор «Бумера» и «Жестокости» Денис Родимин, с курсом, где учился автор «Острова» Дима Соболев, совсем легко. Последние семь-восемь лет у нас ситуация была благоприятная — в кино не работал только тот, кто ленился, — за счет политики, которую проводило Госкино, а потом Агентство, давая деньги всем, и это приносило плоды. Кино делали все, кто хотел, и, естественно, три четверти продукции оказалось делом никуда не годным, но из четверти уже можно было выбирать.

Сейчас я отсматриваю последние ласточки этой политики, которой пришел конец и которой уже не будет в ближайшие годы. Посмотрел новый фильм Хлебникова «Сумасшедшая помощь», новые фильмы Вырыпаева, Хомерики... В каждой картине можно найти нечто интересное. По-моему, в «Кислороде» Вырыпаева есть попытка пробиться, точнее, протолкаться к новому киноязыку. Последняя картина Хлебникова несколько проигрывает в сравнении с его предыдущей — «Свободным плаванием», — которую я считаю маленьким шедевром. Почти исчезло легкое режиссерское дыхание, появилась вымученность, причем и на уровне сценария. Я очень люблю Александра Родионова как представителя новой молодой кинодраматургии, его совместный с Хлебниковым фильм очень хорош по замыслу, абсолютно близок мне как история современного Дон Кихота, однако в разработку истории вкрался дьявол, и получилось, что «каждый из нас — псих», или сказка про то, как псих психа убил... Тем не менее это все равно значительно интересней той продукции, которая выходит на широкие экраны и которая называется у нас коммерческой. И которая, кстати, коммерческой не является, ибо никто сам себя не может окупить, за исключением единиц. Так что очень скоро все мы придем к выводу, что у нас был расцвет артхаусного кино в «тучные нефтяные годы», а мы все хаяли, были недовольны, брюзжали... У нас было много международных премий, у нас были «Оскар» за фильм Александра Петрова, три премии Венецианского фестиваля (фильмы Звягинцева, Михалкова, Германа-младшего), одна каннская премия за «Изгнание» Звягинцева, приз ФИПРЕССИ в рамках Берлинского фестиваля за «Русалку» Меликян... А о более мелких наградах более мелких фестивалей говорить не приходится, так как на перечисление их нужно потратить десяток листов бумаги. Много это или мало? Много. Среди этих картин есть, как мне кажется, абсолютные шедевры, например, анимация того же Петрова, по сравнению с которой японские анимэ выглядят абсолютно убогими и бесцветными.

Я увидел этот расцвет нашего атрхауса, когда был в жюри Венецианского фестиваля в прошлом году. Большей скуки я не испытывал никогда, и только ласковое море и обильные возлияния скрашивали тоску от того, что кино как явление духовной жизни находится в тупике. Впрочем, как говорил в свое время Тарковский, искусство всегда находится в кризисе. Постоянный кризис — его суть. Эта мысль весьма глубокая. Однако расцвет на-



Юрий Арабов

шего кино в последние годы зритель не заметил. По той простой причине, что у нас в стране практически не существует системы проката отечественного артхауса и нет пиар-обеспечения российской продукции. Сделал ли ты плохую или вдруг сделал удачную картину, она все равно выходит мизерным тиражом. «Юрьев день» вышел тиражом 30 копий. И это еще много по сравнению с фильмом «Чудо» — 17 копий. Или по сравнению с картиной Андрея Хржановского «Полторы комнаты, или Сентименальное путешествие на родину» — 3 копии... Вот она, наша реальность. А ведь это все картины премированные. Например, «Полторы комнаты...» ездят по всему миру и собирают на фестивалях все, что можно собрать.

Так что всю реформу кино нужно было начинать с одного (и оканчивать, впрочем, тем же) — с системы проката отечественных картин. А по поводу пиар-обеспечения — это дело критиков. Если, конечно, все наши художественные усилия вызывают только неприязнь и раздражение, тут уж, как говорится, сердцу не прикажешь. Однако прокат отечественных фильмов все равно должен быть — вне зависимости от того, как бьется сердце критика.

Сейчас, когда очередная реформа нашего кино чрезвычайно медленно набирает обороты, я с некоторым испугом думаю, что будет делать появившееся у нас новое поколение режиссуры. Что будут делать Серебренников, Хлебников, Попогребский, Вырыпаев и более старшие их коллеги? Допустим, Кирилл Серебренников продолжит работу в театре, а остальные, те десять-пятнадцать перспективных молодых режиссеров, которые появились у нас в последние годы? Не уверен в их благоприятном будущем. Я говорил Андрею Звягинцеву, что первая же его ошибка, точнее, первая картина, которая не получит приз в Канне или Венеции, будет оплевана нашей кинематографической общественностью и он будет оплеван вместе с ней. Нужно людям близким попытаться объединиться, выражаясь по-русски, в одну артель — есть же на Западе совместные художественные проекты, хотя бы та же «Догма». Давайте попробуем что-то сделать вместе — сценаристы, режиссеры, актеры... те, кто близок духовно друг другу. Пусть мы сидим в разных классах и на разных партах. Андрей, я думаю, отличник, а я себя ощущаю скорее двоечником. Но беда состоит в том, что в России никакое объединение невозможно, все упоены собственными амбициями и думают, что совершат «свободное плавание» в одиночку... Всех в одиночку и задавят, я думаю, уже задавили. Большое кино, по-видимому, будет подстраиваться под телевизионную продукцию вне

зависимости от намерений и деклараций инициаторов реформы. В их декларациях много справедливого, однако, как сказал Жванецкий, «не надо было трогать». То есть опять срабатывает фактор России — фактор слабых горизонтальных связей между людьми. Вот то будущее, которое я не предрекаю — я не пророк, — но которое кажется мне наиболее вероятным. Каждое воскресенье канал «Домашний» демонстрирует коммерческое индийское кино. Очень поучительное зрелище. Эрзац-продукция, калька, срисованная с европейских и американских фильмов, но приправленная индийскими песня-

«Чудо», автор сценария Юрий Арабов, режиссер Александр Прошкин

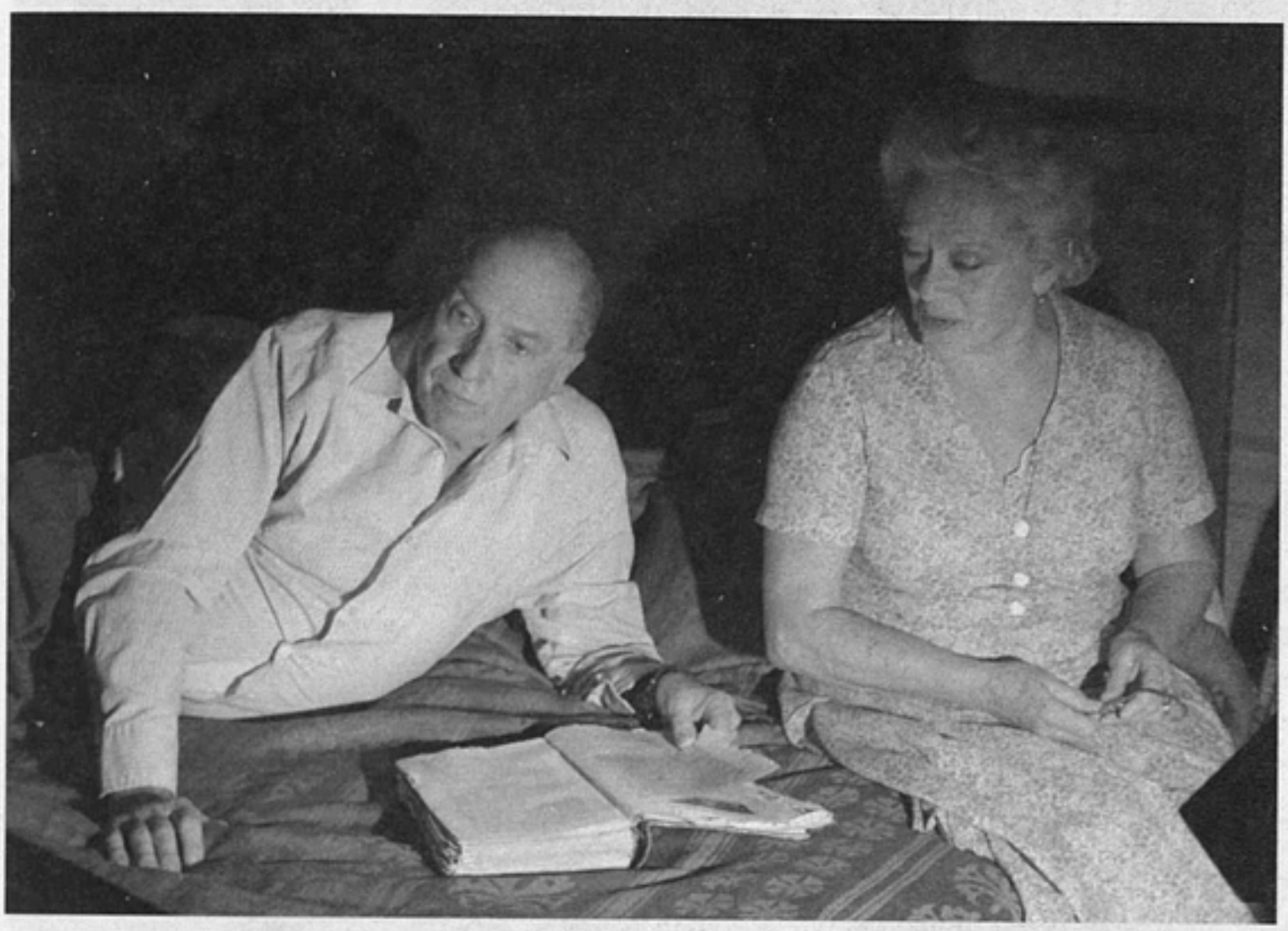
ми. По-видимому, это и есть народность. Мне кажется, примерно к этому мы и идем. И для подобных задач драматургия будет очень прибыльным, комфортным и совершенно пустым занятием. Молодых, конечно, жалко, тех, в которых горит творческий дух. Они будут выталкиваться в маргинальные области, например в Интернет, пока его не превратят в нечто значительное с точки зрения искусства. Такая возможность есть. Я же, скорее всего, уйду в литературу. В конце концов, я могу делать любую литературную работу, включая переводы. Много денег этим не заработаешь, ну, значит, надо будет затянуть ремень.

Возвращаясь же к вашему вопросу... Во ВГИК поступает множество людей, изначально готовых писать под диктовку продюсера. Эти люди ничего не хотят, ни о чем не мечтают, кроме получения за телевизионную серию своих двух тысяч долларов. Те же, кто может отличить Дрейера от Триера, хотят многого. Они, конечно же, хотят самовыражения, если есть что выражать. Хотя каждому человеку есть что выразить, и единственная ценность с точки зрения искусства (и вообще со всех точек зрения) — это внутренний мир конкретного человека, а не художественные течения. Я знаю таких ребят уже сегодня, они кое-что пишут в стол, но это к тридцати годам обычно кончается. После тридцати мало кто может противостоять разрушающему социуму. Люди устают, нужно остепениться, тем более что общество потребления рождает эффект тараканьих бегов, стремление опередить друг друга, рейтинговый эффект. И те люди, о которых вы говорите, после тридцати уже ничего в стол писать не будут.

А всякого рода выродки, к которым, наверное, принадлежит Александр Сокуров, может быть, я и еще какие-то люди, — они, конечно, будут что-то

пытаться продалбливать. Стену, которую невозможно продолбить. Но тут уже как Бог даст.

Мне в жизни, скорее всего, повезло... Долгое время я пытался сформировать на литературном уровне мир Сокурова, как мог, помогал ему, а потом, когда все оказалось уже сформированным, я попытался делать что-то другое. Могу сказать, что как сценарист я себя почувствовал более или менее человеком, имеющим представление о собственной теме в кино, только в последние семь-восемь лет. В России надо жить долго, чтобы хоть что-нибудь понять о самом себе.



«Полторы комнаты, или Сентиментальное путешествие на родину», авторы сценария Юрий Арабов, Андрей Хржановский, режиссер Андрей Хржановский

Н.Сиривля. Но ведь кроме организационных контекстов и прочих наших неустройств есть еще то, что называется энергией поколения — желание что-то сказать, выразить? Есть такая энергия у молодых?

Ю.Арабов. Я с трудом могу определить парадигму нового поколения. Может, у каждого поколения и есть нечто общее, но, тем не менее, всегда существуют и некие исключения. Скажем, тот же Звягинцев, озабоченный поиском духовного кино. Тем же, чем был в свое время озабочен Тарковский. Вся проблема Андрея состоит в том, чтобы вырваться стилистически из крепких рук Андрея Арсеньевича и попробовать похулиганить в форме. Можно сказать, что общая парадигма поколения тридцатилетних — это цинизм и пофигизм. Но и это не совсем точно. У Звягинцева нет ни пофигизма, ни цинизма. Он абсолютно в эту парадигму не вписывается. Так же, как Тарковский в свое время абсолютно не вписывался ни во что, он не делал ни семейное кино, ни идеологическое, ни батальное, он пытался заниматься миссионерской деятельностью в области искусства. Это заметно и в «Зеркале», и в «Андрее Рублеве», особенно в последних работах, снятых за границей. «Зеркало» вообще картина навсегда, сколько будет существовать кинематограф, столько же будет существовать и «Зеркало». Со «Сталкером» уже сложнее — идеология миссионерства начала вытеснять многозначность искусства как такового и окончательно победила в «Жертвоприношении».

Дело не в энергии поколения, а в том, чтобы людям просто давали работать. Любое поколение формируют: а) центральная фигура, лидер, на которого поколение равняется, и б) событие, которое объединяет и выражает людей и время. Поколение Хуциева сформировали война и горе, так же, как все поколение шестидесятников. Война и горе, которые пережили эти люди, абсо-

«Юрьев день», автор сценария Юрий Арабов, режиссер Кирилл Серебренников

лютно позитивно сказались на качестве искусства. Причем не только у нас. Поколение шестидесятников, работавшее на Западе во всех областях, начиная от рок-групп и кончая кинематографом, помнило то же самое, и делали они все блистательные вещи. Благополучие вредит художникам, потребительское общество не способствует созданию ничего, кроме попкорна.

А в моем поколении не было горя. Мы все плыли по постмодернистской реке, которая предполагала разрушение любой вертикали, — сейчас у нас вертикаль власти создают, а у нас как раз поколение, находящееся вне вертикали. Наша парадигма — игра со смыслами, конечно же, цинизм, предпочтение вымысла реальности. Сейчас пришло в литературу, в кино и вообще в искусство уже пост-постмодернистское поколение, которое только начинает искать себя. И оно бы себя обязательно нашло, если бы давали работать. Семь «тучных лет» для этого мало, хотелось бы, чтобы чуть-чуть еще ребята поработали, хотя бы по три-четыре картины сделали, и тогда, я уверен, парадигма бы нашлась — вне цинизма, чернухи и прочих вещей, лежащих на поверхности.

К.Датнова. Вы сказали, что наконец почувствовали собственную тему. Что это за тема?

Ю.Арабов. Мне не хочется ее формулировать, более того, я в последнее время, давая интервью и сделав несколько картин, понял, что угодил в так называемый «духовный дискурс». Что я становлюсь автором, который рассуждает о духовных проблемах и учит жить. Мне же это глубоко чуждо. Духовный мир не на языке, не в словах, а в молчании. И уж совершенно точно, что неким «манком», «брендом духовности» я абсолютно не хочу быть.

Не хочу апеллировать к духовности в качестве рекламного хода... Так получилось, что были сделаны «Юрьев день» и «Чудо», и сейчас еще одна картина выйдет с теми же мотивами. Но вот после нее я попытаюсь распрощаться с этим «брендом». Я, если будет возможность, начну хулиганить. Потому что не хочу быть «светочем» и «глашатаем истины» в последней инстанции. Моя тема — жертва, и где-то там для меня находится сердцевина духовного и культурного сознания, мой персональный бог. Но, опять же, эту тему можно выражать абсолютно по-разному, пользуясь разными языками. Скажем, языком благостным (в кавычках), околорелигиозным я эту тему раскрывать не стану. Я попытаюсь перейти на другой язык и стрелять с другого плеча, если позволят обстоятельства. Этот «другой» язык всегда при мне, я человек, в принципе, богемный и не потерявший до седых волос иронического отношения к самому себе и к своему поколению в целом.

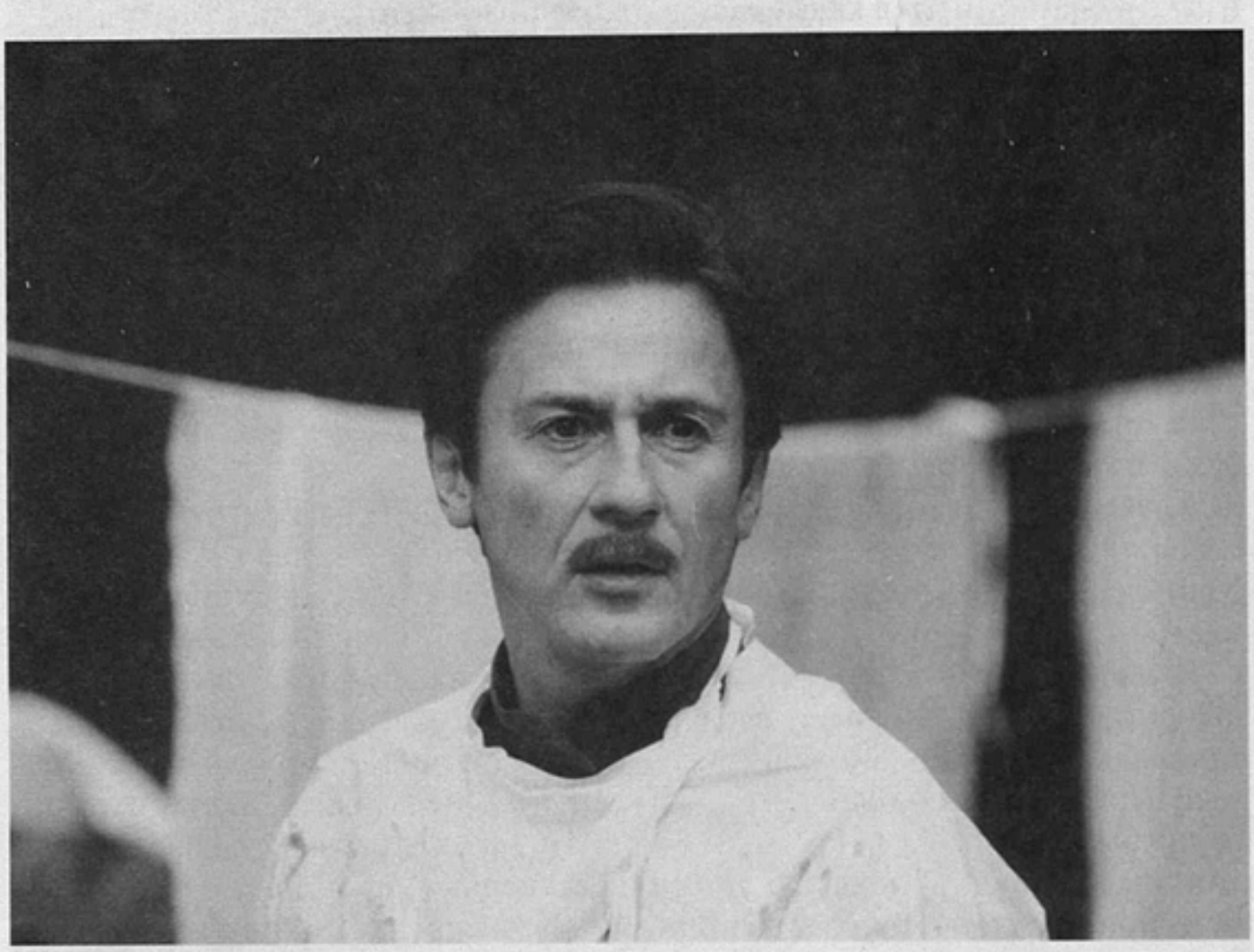
К.Датнова. Если человек хочет себя выразить, но по условиям задачи загнан в рамки того, что вы называете «индийское кино», можно как-то их обойти? С учетом того, что сценарист далеко не первый человек на площадке и должен писать то, что ему скажут — не только редактор, но продюсер, затем продюсер на канале и еще где-нибудь. Автор бы и рад заняться творчеством, но если он будет возражать, он получит коленом под зад и возьмут другого, более сговорчивого.

Ю.Арабов. У меня никогда такой ситуации не было. Я знаю, что она есть, но мой личный опыт совершенно другой. Я с самого начала держался амбициозно, подчеркивая везде свою независимость, за которую пришлось дорого платить, в частности, работой на износ. Я помню свой первый договор с «Ленфильмом» — сценарий «Молчание» для Александра Сокурова. Пришлось писать пять или шесть вариантов сценария, и за эти несколько вариантов редактура постепенно привыкла к тому, что́ я пишу, и приняла в итоге самый первый — авторский, исходный вариант. Мне выплатили деньги, и сценарий был закрыт уже на уровне Госкино. Но у всех, включая руководство студии, было спокойно на душе, потому что сценарий состоялся. После этого меня пригласил «Мосфильм» на картину о Чернышевском, там я написал уже вторую в своей жизни «крамолу», которую разнесли по косточкам, причем ссылаясь на мнение Натана Эйдельмана. А я сказал: знаете, мне Эйдельман не указ, и вообще все вы не указ, я что хочу, то и буду писать. В комнате, где шло обсуждение, воцарилась тишина, и я ушел. Потом мне кто-то сказал, что я как автор, имеющий два закрытых сценария, нахожусь в «черном списке»... Но я шел напролом, и с моей работой начали потихоньку считаться. Другое дело — требования режиссера. Вот сейчас я пишу сценарий «Фауста», так я два или три раза переписывал финал, потому что он не устраивал Сокурова. Но это совсем другое — требование режиссера, здесь можно кое-чем поступиться. Правда, я формировался в немножко другой эпохе, когда главным был не продюсер, главными были режиссер и государство в лице редактора. Сейчас основным звеном в кино становится заказчик. Так что, возвращаясь к кинообразованию... Задачей номер один я считаю не воспитание новых сценаристов — они и так есть, и не воспитание новых режиссеров — они и так есть, а воспитание «новых» продюсеров. Будет у нас еще несколько таких продюсеров, как Роман Борисевич, — и ситуация в кинематографе начнет складываться благоприятно. Сергей Сельянов как продюсер также производит любопытные картины, например, два последних фильма Балабанова весьма интересны. Но эти два продюсера, скорее, исключение. Чаще в кино приходят люди, которые ничего не знают про искусство и не понимают в производстве, но у них есть возможность достать деньги. С такими, как мне кажется, работать не следует.

Н.Сиривля. И все-таки. Вот человек поставлен в жесткие рамки индийского кино. От него требуется, чтобы зрителю, самому простому, женщинам 55+ было интересно. Можно в сценарий вставить что-нибудь свое, чтобы и женщинам 55+ было интересно, и автор полностью реализовался? Если уж нет ни-

каких других возможностей. В принципе такая технология реальна? Как результат я этого не наблюдаю, но как модель...

Ю.Арабов. Женщины 55+, по-моему, в кино не ходят. Что же касается соотношения искусства и коммерции, то, я думаю, можно, в принципе, делать «этажерки», где будет слой коммерции и слой художественной глубины. Так работал, например, Хичкок. Я в 90-е годы уповал на подобные модели и разбирался со студентами, каким образом можно делать такое кино, но сейчас я, пожалуй, в этой модели разочаровался именно в применении к российской



«Доктор Живаго», автор сценария Юрий Арабов, режиссер Александр Прошкин

действительности. У нас не получается, и я не знаю, почему. Так же, как с футболом. Какой бы тренер в сборную ни пришел. Хороший, средний, плохой, но результат один и тот же. Что это? Заколдованное место? Проблема менталитета?

Н.Сиривля. То есть наш зритель не воспримет «фильм-матрешку»?

Ю.Арабов. Прежде всего продюсеры не дадут сделать этот «фильм-матрешку». Они относятся к своему зрителю как априори не способному на любое интеллектуальное усилие. И коммерция у нас выходит соответствующая. В ней ничего не скрыто, никаких двойных смыслов — они даже кажутся для производителей весьма опасными.

К.Датнова. Ощущаете ли вы наличие негласной цензуры?

Ю.Арабов. Я немного работал для телевидения, и у меня не было проблем с цензурой. Всякого рода схватки с режиссерами были... Сейчас цензор — это тот же заказчик. Если государство стоит за спиной продюсера, тогда оно вполне может осуществлять цензуру. Что и происходит нынче на ТВ. Здесь есть своя технология пробивания лбом стену, но поле для ее применения достаточно суженное. Скрывать свои истинные намерения можно лишь до известного момента истины. Когда он наступает, то приходится выбирать, с кем или с чем ты: то ли со своими представлениями о кино, то ли с практикой интеллектуальной проституции.

Я думаю, что не следует класть собственную жизнь за кинематограф, есть и другие виды творчества. Конечно, в кино сценаристам неплохо платят, если ты добиваешься какого-то статуса. С другой стороны, это все равно не те деньги, на которые можно купить яхту или самолет и улететь на фиг. Без этих заработков любой ценой можно и обойтись. Я, например, не собираюсь раз-

бивать себе лоб в ситуации новой цензуры, если она возвратится в большое кино. Хотя нынешнее время течет быстрее, чем прежнее, и насколько оно нам кажется беспросветным, настолько быстро все это разрушится и переформируется во что-то иное. Я считаю, что ходить по команде нельзя, писать по команде нельзя, снимать по команде нельзя, сейчас другой мир, мы все-таки часть европейской цивилизации, и командный метод до конца не сработает. Можно, конечно, подкупить голодных режиссеров и сценаристов, но результат будет соответствующий — ни богу свечка, ни черту кочерга. То есть госу-

«Доктор Живаго»

дарственные деньги будут израсходованы на совершенно бесполезный со всех точек зрения труд. Мое-то поколение более или менее состоялось, а вот молодых, конечно, жалко, если им придется производить фильмы по чьей-то подсказке.

К.Датнова. Откуда вообще взялась эта идея, что «народ не поймет», «наш зритель такого не поймет, это для него сложно, надо как можно проще»?

Ю.Арабов. Надо отдавать себе отчет в культурной ситуации, в которую мы попали. У нас никакой единой России сейчас нет, кроме одноименной партии. У нас есть несколько раздробленных локальных России. Есть Россия чиновников-бизнесменов, эти два понятия у нас слиты. Они имеют социальное обеспечение, политические права, материальные ресурсы, собственность и выборы, на которых сами себя выбирают, и вообще все у них очень хорошо. Это — отличная благоустроенная Россия, и многим хочется в ней пожить хотя бы денек. А есть еще, кроме них, миллионов сто двадцать жителей, тоже раздробленных на небольшие группы, которые не имеют ничего из перечисленного выше и которые варятся в собственном соку. У нас есть огромное число зрителей, вернее, аудиторий, которые полностью отсечены от кинематографа и от телевидения. Это прежде всего интеллигенция. Врачи, учителя, университетская молодежь, которая плевать хотела на все это дело вообще. Сколько этих «отрезанных», я точно не знаю, но явно не миллион, много больше. Это — еще одна Россия. И еще есть Россия, прикормленная и приведенная в кинозалы с помощью «гуманитарной помощи» — плохих западных и плохих российских картин. Она вот и ходит в кинотеатры. Мы раньше ходили в кино, чтобы с девочками целоваться. Когда не было излишка жилплощади и частной жизни, мы шли за этим в кино. И сейчас, навер-

ное, существует нечто похожее. Кино у нас — только развлечение, причем невысокого класса.

Н.Сиривля. Почему у нас в кино так мало современности? В основном это всякого рода фантастика, затем экранизации и ретро.

Ю.Арабов. За этим стоят в том числе и политические причины. Современность на экране может указать, например, на тот феномен, что у нас государственные институты, охраняющие безопасность граждан, не работают. В стране почти каждую неделю происходят заказные убийства. У нас жестоко избивают и калечат журналистов, причем даже не тех, кто касается политических проблем, а кто, например, защищает лес от вырубки. Если показывать эту реальность, то мы приходим к странному выводу, что государственные институты заснули и не просыпаются, несмотря на властную «вертикаль». Что нарушается контракт между гражданами и государством, который нам известен со времен французских просветителей. Точнее, есть государство для 10—20 миллионов из 140. Любая реальность, которую ты покажешь, в это упрется, и тогда нам скажут: вы что?! Как вы посмели и куда нас зовете?

К.Датнова. А куда подевались простые человеческие истории?

Ю.Арабов. Я посмотрел вчера новый фильм Хлебникова «Сумасшедшая помощь», вот, пожалуйста, — простая история. Как человек приехал из Белоруссии в Ярославль, его обобрали до нитки, но его приютил какой-то сумасшедший, полу-Христос, полу... неизвестно кто. Человеческая это история? Человеческая. Или же Хомерики, «Сказка про темноту», это не слишком «мое кино», но тем не менее там тоже сделана попытка человеческой истории, что-то про одиночество женщины в мундире и поисков ею любви. Странное дело. Последний съезд кинематографистов интересен не столько внутрицеховыми разборками, сколько тем, что почти все выступающие, говоря о кино и ругая кино, говорят на самом деле о телевидении. Никто не знает, что снимается у нас. И отрицательные эмоции от телевидения переносятся на кинематограф. Опять же это происходит оттого, что провалена система проката отечественных картин. Фильмы есть, но они не доходят до зрителя и, более того, даже до коллег-кинематографистов.

К.Датнова. Если брать артхаус, по-моему, он, во-первых, крайне мрачен, во-вторых, это некие странные притчи и странные, заковыристые персонажи, чем страннее, тем лучше, его герои — это не живые люди, а какие-то никогда не существовавшие, умозрительные персонажи в условной среде. Кроме того, отсутствует катарсис, а я привыкла думать, что он должен быть. Хочется после просмотра испытать, несмотря ни на что, светлые чувства, а не захотеть повеситься. А мейнстрим — это не мейнстрим и не жанр, потому что для жанра он слишком плохо сделан.

Ю.Арабов. Из мирового кинематографа последних тридцати лет я могу назвать только два фильма, в которых присутствует подобие катарсиса — «Кто-то пролетел над гнездом кукушки», где катарсис расположен в точке побега индейца из психушки, и «Список Шиндлера». Ну и всё. Катарсиса почти нет в современном искусстве, и западном, и восточном. Когда мы делали «Юрьев день», думали об этом и пытались сочинить подобие катарсиса, но в результате все получилось спонтанно. Я спросил Кирилла Серебренникова, когда посмотрел снятый материал: «Как ты нашел кадр в финале, когда пар изо ртов поющих в церкви сливается в единое облако?» Он говорит: «Знаешь, я ничего не искал и не находил. Пришли в церковь, начали снимать сцену, вдруг ударил мороз, и пошел пар. Я его увидел — и мы сняли». В итоге получилась точная визуальная метафора всего сюжета. Для меня — катарсис.

Я повторяю и стою на том, что артхаус у нас — интересный. Просто вы не видели в полной мере то, что демонстрируется на Каннском и Венецианском фестивалях в главной и параллельной программах. Мы все «живем понаслышке» и привыкли ругать самих себя. Есть у нас и «Сумасшедшая помощь», и «Простые вещи», и «Изгнание», и десятки других интересных картин. Что

«Солнце», автор сценария Юрий Арабов, режиссер Александр Сокуров

же касается коммерческого кино, то я согласен — оно не получается. Но я могу сказать, что из американского коммерческого кино последних десяти лет я тоже не видел ни одной удачной картины. Я видел фильмы Джармуша, Ди Чилло и других нонконформистов, они запомнились, однако коммерческие картины прошли мимо сознания и чувств. В 90-е годы Голливуд работал интереснее: Земекис, Спилберг, Тарантино, Коэны — все было внове, хотя две последние фамилии принадлежат не только коммерции, но и артхаусу.

Н.Сиривля. Почему же в таком случае не получится объединения вроде «Догмы», раз нам удается артхаус?

Ю.Арабов. Все опять упирается в менталитет: русские люди слишком самолюбивы и в обществе абсолютно нет никакой взаимопомощи. Кстати, и политики преуспели в этом разрывании горизонтальных связей, заботясь лишь о «вертикали». Приезжаешь, скажем, в Израиль и видишь, как все друг другу помогают. А русские последние сто лет сами себя гнобили. Не знаю, и никто тебе не скажет, в чем здесь причина, ни «теория заговора», ни «испорченность народа» этого не объясняют. Тем более, кино связано с деньгами, с высокими зарплатами, самолюбие и конкуренция здесь очень сильно раз-

виты. Кроме менталитета для объединения в кино нужна еще финансовая основа. А чтобы она была, нужны прокат и возвращенные деньги — опять же мы упираемся в главную нашу проблему. Нужно, чтобы картины хотя бы уходили в ноль. Это достижимо. Например, «Чудо» уже на уровне проекта было продано студией одному из телеканалов за вполне приличные деньги, остальное добирается на DVD, и уже сейчас понятно, что наше с Александром Прошкиным произведение никакого ущерба продюсерам — при смешном тираже в семнадцать копий — не принесет. При таком раскладе, кстати, можно вообще не показывать фильм в кинотеатрах.

Н.Сиривля. Печально.

Ю.Арабов. Ничего не печально, все в будущем изменится, крот истории роет свою нору, как писал Маркс. Люди продолжают рождаться, среди молодых много прекрасных ребят. Все перемелется, мука будет.

Н.Сиривля. Но вот, скажем, начало XIX века. Складывается то, что можно условно назвать «средним классом» (я не сравниваю с нынешним), — провинциальная дворянская читающая публика, массовые журналы. Появляется «энциклопедия русской жизни» — «Евгений Онегин». И масса вокруг него других текстов, которые описывают, как есть, как пить, как свататься, как жениться, как гулять, как на коне скакать, как ванну со льдом принимать. Почему подобных текстов, фильмов не появляется сейчас?

Ю.Арабов. Если б еще знать, что из себя этот «Евгений Онегин» представляет... Это какая-то тайнопись, по-моему. Я в свое время прочел 10-ю главу, которую Пушкин сжег. Дело в том, что в 70-е годы ходил апокрифический список, за которым была очень длинная история. Якобы список был у литературоведа, которого посадили в тюрьму, и он наговорил эту главу зэкам, и это с большими искажениями дошло до нас. В общем, совершенно таинственная история и очень интересное чтение. Кончается роман весьма странной сценой — Пушкин и Онегин обнимаются на брегах Невы. Причем уровень поэтического текста очень высокий. Вполне возможно, что кто-то позабавился, и это классная подделка. А впрочем, кто его знает?.. Может быть, «Евгений Онегин» — энциклопедия русской жизни, а может быть, история про то, как интеллигенция заигралась и как игра оборачивается пулей и убийством. Вот вам еще одна «матрешка», о которой мы говорили ранее.

Что касается проблемы с простыми человеческими историями и всякого рода «энциклопедиями» — то наше искусство всегда этим занималось, у нас были, например, картины Данелия и картины Хуциева. Литература Трифонова и Улицкой. Сейчас есть картины Попогребского, многих других из молодого поколения, тот же «Волчок», которые занимаются бытописательством.

Н.Сиривля. Но есть ли вообще потребность в подобных «энциклопедиях», лично я вот не понимаю.

Ю.Арабов. У нас телевидением и кинематографом сформирована аудитория, которая воспринимает только монтаж аттракционов, замешенный на крови. Скажем, сегодняшняя компания НТВ после известного разгрома канала НТВ в начале 2000-х занимается исключительно этим. Сформирован круг людей, который дает заказ на такую продукцию. Как только эта система будет сломана альтернативным телевидением и это телевидение «прикормит» свою аудиторию — появится заказ и на нечто совсем другое. На человечность, которая является альтернативой насилию. У нас очень внушаемое общество, многие люди похожи на подростков, которым промывают мозги и которых программируют, чем и достигается их выведение за пределы политической, социальной и культурной жизни.

К.Датнова. Может, такой уход от политики — выбор народа.

Ю.Арабов. Не уверен. Это выбор истеблишмента. Именно он ответствен за такое искусство — агрессивное, порабощающее, построенное на первичных инстинктах. А нынешнее НТВ — застрельщик всего этого, змеиное яйцо медийной продукции.

Тупого народа нет в природе, но его с определенным успехом формируют люди, у которых задача дать народу хлеба и зрелищ и отсечь его от «вечных вопросов», которые могут оказаться весьма опасными для истеблишмента. Отечественная культурная традиция вообще находится «в контрах» с тем обществом, которое мы сейчас строим. Она — главный тормоз со своими Пушкиными, Достоевскими и Толстыми, следовательно, эту культурную традицию нужно разрушить. Но не известно, что окажется крепче. Уже сейчас понятно практически всем, что мы зашли не совсем туда, куда хотели,

«Завещание Ленина», авторы сценария Юрий Арабов, Олег Сироткин, режиссер Николай Досталь

и это «не туда» придется всем нам менять. И тот, кто сейчас аполитичен, все равно станет политиком. И тогда посмотрим, что устареет быстрее — культура или беспощадное к своим же гражданам общество потребления по-российски.

К.Датнова. И что будет потом с кино и обществом?

Ю.Арабов. Сколько лет нашему перестроечному кино? Сколько оно продолжалось? Года четыре, пять. Не больше. Я помню, мы с Олегом Тепцовым сделали в 89-м году картину «Посвященный» сразу после «Господина оформителя», и она уже угодила в яму, то есть в полное отсутствие проката и интереса к российскому кино. Известный V съезд кинематографистов был в 86-м году. Тем не менее появилась вдруг картина Тенгиза Абуладзе, пусть она раньше снималась, потом он ее доделал. Я помню, она стояла на всех полках видеомагазинов за границей. У нас все-таки вышли картины Элема Климова, и «Прощание», и Агония», хотя и искалеченная цензурой, «Иди и смотри». В последней есть абсолютно гениальные вещи, например, финальная сцена, снятая одним куском, когда лето переходит в осень и в зиму. Я когда на экране это увидел, я даже не понял, как такое сделано. До всякой компьютерной графики. Климов вообще режиссер уровня Тарковского, просто Тарковскому «легла карта», а Элему почему-то не легла, и он все время находился в тени Андрея Арсеньевича. Затем была «Маленькая Вера» Василия Пичула. (В принципе, наши сегодняшние бытовые и черные фильмы вышли из «Маленькой Веры».) Начали появляться фильмы Сокурова, документальные и игровые, к последним сценарии писал я, и мне трудно их оценивать... А потом — все кончилось. В кино остались Балабанов, Сокуров, Михалков, Рогожкин... И почти всё — на целых десять лет, а этих фамилий, как ни крути, мало для

киноиндустрии. В «тучные годы» кино начало подниматься, появились хорошие ребята, народилась какая-то новая драматургия. И опять — кризис, опять карты смешались, и полтора года кино лежит без движения, доделываются старые проекты и старые договоры, заключенные с еще прежним ФАК. Можно предположить, что это ненадолго с точки зрения исторического времени. Россия пусть медленно, но демократизируется в конце концов, появятся альтернативные заказчики, а не только один, и все станет на свои места.

Н.Сиривля. Есть еще такая проблема: наши продюсеры ориентируются на латиноамериканский менталитет. Семья, этот увел невесту, тут инцест... Но это для телезрительниц предпенсионного возраста в основном. А жизнь, например, пятнадцати-двадцатилетних людей остается за бортом нашего искусства.

Ю.Арабов. А вот картина «Все умрут, а я останусь» — там же, по-моему, вполне убедительно показан срез молодежной гопоты, внутреннее растление человека, которому способствует современная школа, система очень среднего образования.

С точки зрения же «латиноамериканского менталитета» следует сказать вот что. Проблема, как мне представляется, упирается в потерю культурного кода российского искусства. Этот код — в проклятых неразрешимых вопросах и духовно-религиозной проблематике. В этом плане все сентенции типа «жизнь ужасна» или «жизнь прекрасна» остаются за бортом. Эта духовная проблематика идет к нам от Пушкина и Лермонтова через Достоевского и Толстого, через Серебряный век — от Леонида Андреева к Даниилу с его «Розой мира». Она проглядывает и в творчестве Шукшина, иных «деревенщиков», она — традиция — вполне внятна и у Тарковского. Она вполне координируется с провокационным вопросом: есть ли Бог? Один герой может сказать: Бога нет — и это будет абсолютно русское искусство. А другой скажет: Бог есть — и это тоже будет абсолютно русское искусство.

Н.Сиривля. То есть вы имеете в виду, что не получается потому, что мы не своим делом заняты?

Ю.Арабов. Абсолютно не своим. И долго ли мы будем заниматься не своим делом, и что за тем, что мы занимаемся не своим делом, скрывается, — вот это большой вопрос. Скрывается ли за этим полное разрушения нации, страны? Быть может. Скрывается ли за этим тяжелая неизлечимая болезнь? Быть может. Но мне хочется верить в излечение от этой болезни, по крайней мере, в ее локализацию. И здесь не нужно никакой показной святости. У нас духовная проблематика может быть упрятана в Свидригайлове и всех этих сумасшедших гордецах, которые отрицают мир. И недопонимание Толстым Христа — духовно, и буддизм Рерихов тоже недешево стоит, хотя он мне и не близок. Я часто задавал себе вопрос: почему у нас в Москве так популярен буддизм? И понял одну простую вещь: у нас он существует на уровне вполне комфортного верования, позволяющего уйти от личной ответственности за содеянное. А христианство вместо забытья предлагает дыбу и гипертрофированную личную ответственность за все, что происходит вокруг нас. Вся наша культура — о личной ответственности. Я недавно впервые в жизни столкнулся с людьми, для которых слово «Бог» является личным оскорблением. Я долго думал, отчего такое происходит, и понял, что атеизма в парадигме русской культуры не существует, если понимать под атеизмом холодный агностицизм. У нас есть горячая вера в то, что Бога нет. И это тоже русское явление: западный человек в этом плане равнодушен и аморфен. В этой горячей антивере — тоже остатки мощного культурного и духовного слоя, доставшегося нам в наследство. Этим-то мы и должны заниматься, это и есть пространство, в котором можно строить совершенно разные сюжеты. Да и в большевистской революции был этот религиозный пафос «наоборот». Ленин был горячо верующим человеком — верующим в то, что Бога нет. Про Сталина не говорю, Сталин, по-моему, примитивная фигура по сравнению со своим учителем...

К.Датнова. Я недавно с интересом прочла статью Ю.Афанасьева и А.Пелипенкова в «Новой газете», в которой говорилось, что код русской культуры закончился и что она ни в политическом, ни в духовном смысле для дальнейшей жизни непригодна... Я понимаю, что это все во многом риторика, масса текстов на эту тему сейчас печатается, но вопросы ставят, а ответов пока нет. Понятно, что нужны политические преобразования и страна должна быть другой. Но страна будет населена теми же самыми людьми с теми же самыми представлениями и ценностями.

Ю.Арабов. Я не верю в то, что можно выдумать новую нравственность. Что тут заново формулировать, она вся уже сформулирована: цель не оправдывает средства.

Н.Сиривля. Вот и снять бы кино про то, что цель не оправдывает средства. Но ведь нет такого кино?

Ю.Арабов. У американцев такие фильмы есть. И у нас будут, когда мы опомнимся от щенячьего восторга, вызванного суши и мидиями на столе. Афанасьев говорит, что все исчерпано. Это вполне приемлемая провокационная мысль для дискуссионной статьи. Я думаю, это просто пресыщенность, вызванная у одних собственным благополучием, у других — глубокой нищетой. Горько думать, что понадобится катаклизм, для того чтобы сбить пыль с ушей. Если новая нравственность оправдает убийство, предательство, людоедство и кровосмешение, то всем нам крышка. А если нет, не о такой новой нравственности идет речь, то тогда мы опять упираемся в то, что знаем несколько тысяч лет: не убий, не укради, не давай ложного свидетельства... Искусство, я думаю, должно испытывать все эти заповеди на прочность. Из этого испытания и рождается внутренняя энергия культуры и народа, ее представляющего. И такие картины есть сейчас. Есть Ларс фон Триер, до него в похожей парадигме работали Бергман, Брессон, Дрейер. И у нас есть подобные люди, имена которых я приводил выше. Я уверен, что если сегодняшняя Россия останется на географической карте, то она будет развиваться, учитывая свои культурные основания, которые были и которые являются общеевропейскими. Развитие страны и искусства — дело нового поколения людей, которые приходят нам на смену. Мы должны делать то, что считаем нужным и важным, говорить о нашей тревоге, кричать, когда больно, и смеяться, когда мы счастливы... А что мы еще можем сделать?..

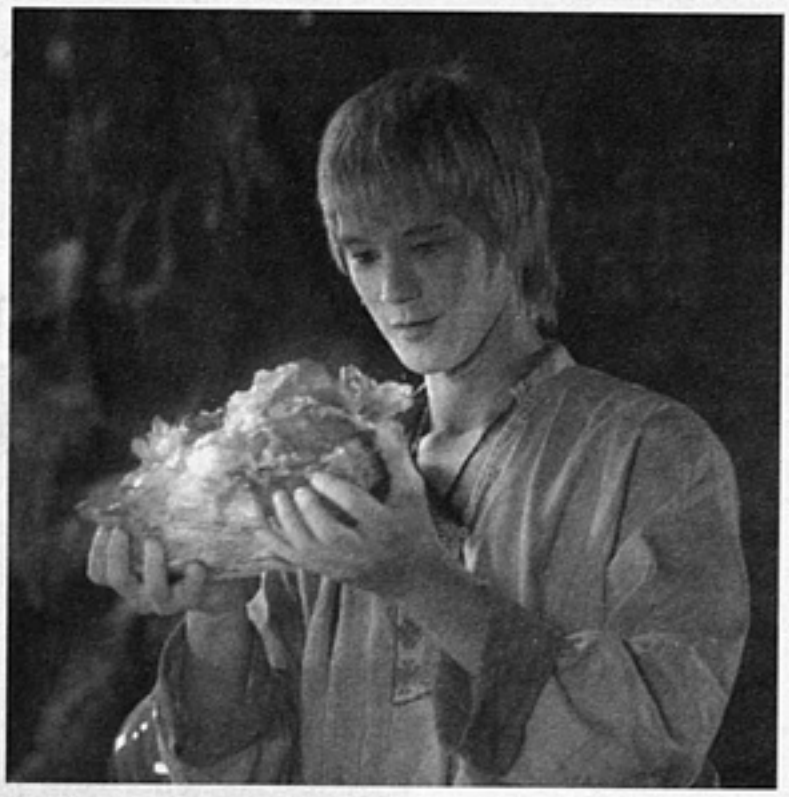
«Обитаемый остров», режиссер Федор Бондарчук

«Невеста любой ценой», режиссер Дмитрий Грачев

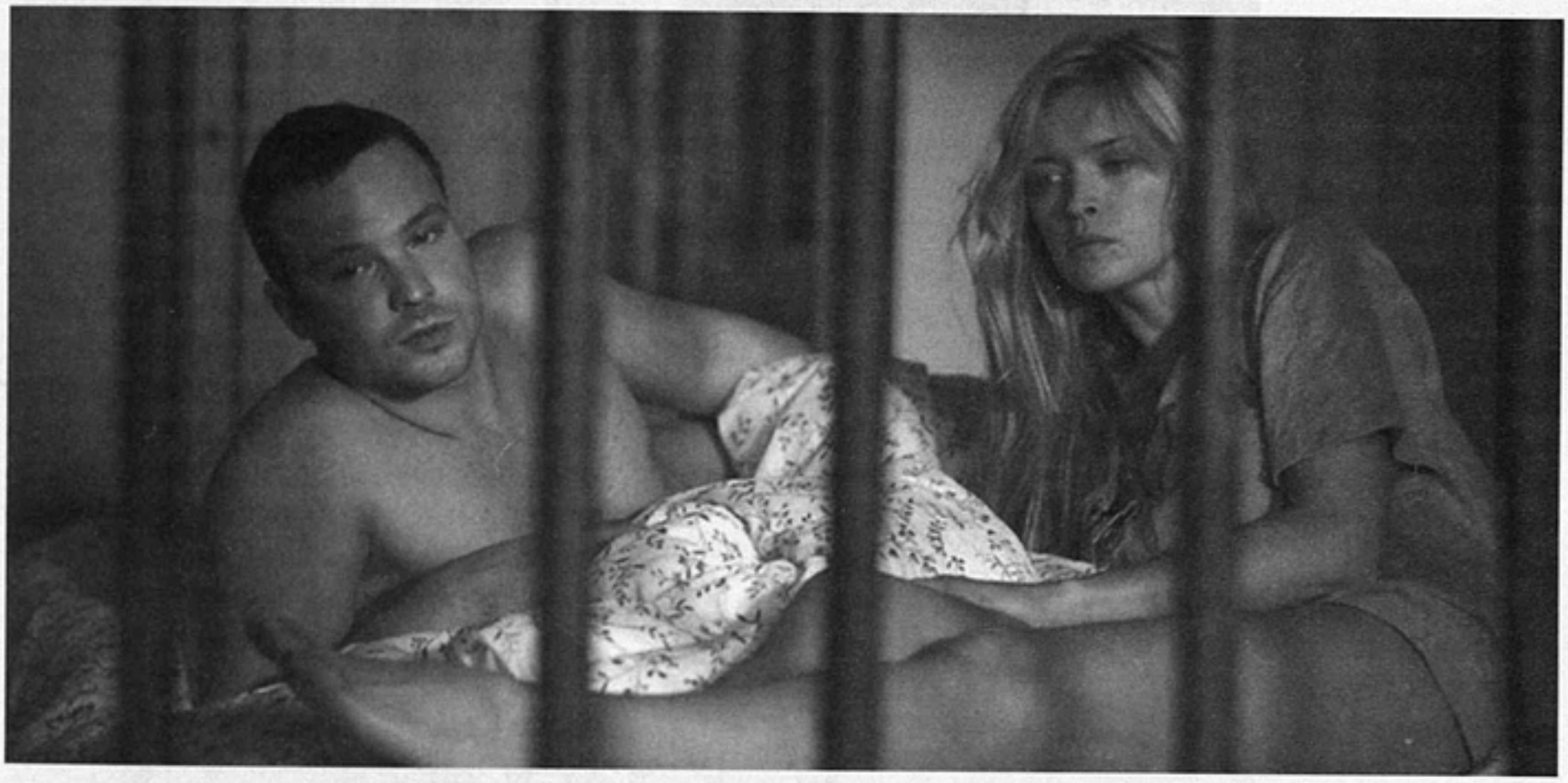
«Тарас Бульба», режиссер Владимир Бортко

«Самый лучший фильм—2», режиссер Олег Фомин

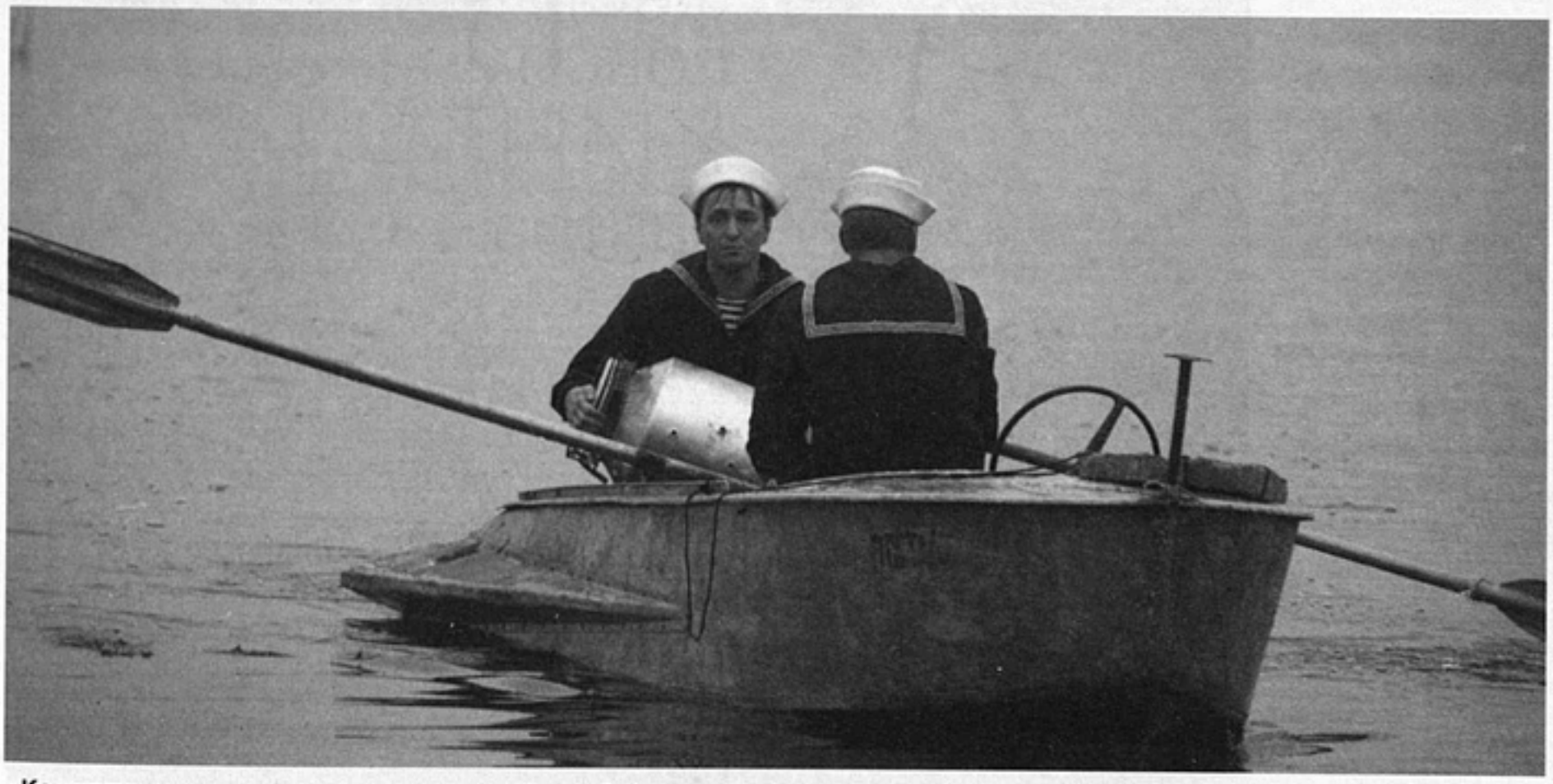
«Любовь-морковь—2», режиссер Максим Пежемский



«Книга мастеров», режиссер Вадим Соколовский



«Любовь в большом городе», режиссер Марюс Вайсберг



«Каникулы строгого режима», режиссер Игорь Зайцев

Р Е П Е Р Т У А Р

16-19
ОКТЯБРЯ
2MORROW 3
Международный
фестиваль
современного
КИНО
завтра
Молодость
не зависит
от возраста

АЛЕКСЕЙ МЕДВЕДЕВ

Подлинник или подделка

2MORROW[3]

Концепция фестиваля «Завтра» очень проста — это фильмы, которые мне нравятся. Прекрасно понимаю, что это звучит нагловато, поэтому уточню: для того чтобы организовать фестиваль, надо действительно верить, что твой вкус — это не произвольная коллекция пристрастий, а сверхточный и уникальный инструмент, примерно как нос парфюмера или рот сомелье. Это нескромно, но другого пути нет.

Проблема в том, что оценка современного произведения искусства проводится одновременно по двум шкалам, и процесс этот крайне тонкий, сложный и сомнительный. С одной стороны, никто не отменял вроде бы старомодную категорию «качество» — как сработал оператор, как сыграли актеры и т.д. С другой стороны, искусство сейчас неизбежно приходится оценивать не только по «аналоговой» шкале (больше-меньше, лучше-хуже, талантливее-бездарнее), но и по цифровой — ноль или единица. Получилось или нет. Подлинник или подделка. Правда или фальшь. С этой задачей не справляются даже эксперты в живописи, где критерии не в пример объективнее. Что уж говорить об экспертах в области кино.

Эта новая ситуация попутно, как это ни грустно, отменяет профессию кинокритика. Ибо никакая насмотренность, осведомленность и знакомство с творцами не смогут заменить способность отличать белое от черного, если Бог не дал. А уж если она есть, то ее вроде как и объяснять-обосновывать не надо — в статьях или любым другим способом. Разве что фестиваль организовать.

Тут не обойтись без примеров, хотя ужасно не хочется ни с кем ссориться. Но иначе не будет понятно, что к чему. Намеренно начну со своих любимых режиссеров, которые в определенный момент своей карьеры выдали полные нули. «Рай» Тома Тиквера, «Нежный поцелуй» Кена Лоуча, «На краю неба» Фатиха Акина, «Три обезьяны» Нури Бильге Джейлана... Если надо поближе, пожалуйста: «Сумасшедшая помощь» Бориса Хлебникова, «Бубен, барабан» Алексея Мизгирева. Есть и обратные примеры. Бакур Бакурадзе неожиданно для меня шагнул от минималистского гламура «Москвы» к холодной правде «Шультеса». Тот же Хлебников вроде выправился в новелле «Короткого замыкания». Хомерики сменил несъедобную кашу «977» на симпатичное тихоокеанское побережье («Сказка про темноту»).

То есть в данном конкретном случае результат фатален: либо есть, либо нет. Но на протяжении всей карьеры возможны варианты. И прорывы. Случаются они и у Алексея Учителя, начинавшего с типичных «фейков», и у Никиты Михалкова, вроде бы давно просвистевшего на паровозе мимо объявления «Оставь надежду...». Я имею в виду прежде всего фильм «12», оказавшийся умнее своих критиков. Ох, боюсь, эти похвалы мне друзей не прибавят.

Алексей Медведев — директор программ фестиваля «Завтра»/2morrow»

Цель у современного кинофестиваля может быть только одна: сохранить стремительно сужающееся пространство авторского кино. Тотальный пессимизм неуместен: такие люди, как Кристи Пуйу со «Смертью господина Лазареску» или Гай Мэддин с «Самой печальной музыкой на свете», никуда не исчезнут. Они будут снимать, чего бы им это ни стоило. А мы будем ими восхищаться. Но прокат авторских фильмов худеет день ото дня, и тут ничего не поделаешь. А когда у каждого продвинутого представителя среднего класса будет дома свой экран величиной со стену, он и вовсе сойдет на нет. Конечно, появятся альтернативные варианты онлайн-дистрибьюции, но пока что разовые события — фестивали, премьеры, недели — это единственное спасение искусства кино.

Если говорить о формальных критериях отбора для «Завтра», в них тоже ничего сложного нет. Я не беру в конкурс фильмы, приглашенные в конкурсные программы «большой тройки» (Канн, Берлин, Венеция). Эти картины уже получили свою порцию внимания. Фон Триеру неинтересно соревноваться на «2morrow». А нам интереснее попробовать найти фильмы, прошедшие вторым рядом, недооцененные, недообласканные. И сделать их центром современного кинопроцесса. Это не игра на понижение — ведь, напомню, ленты оцениваются по двум шкалам. И даже если по одной из них картина кажется недостаточно «крупной», «масштабной», «мастеровитой», то по другой она тянет на полновесную, абсолютную единицу. Уж если получилось, то масштаб не важен — баобаб или бонсаи. Примеры? «Север», «Я убил свою маму», «Полицейский, прилагательное». А бывают и чудеса: например, фильм «Большой фанат» Роберта Сигела. Кто бы мог подумать, что его международная премьера (первый показ за пределами страны производства) состоится на фестивале «Завтра»? И это при том, что автор, на минуточку, сценарист «Рестлера». Сработал стереотип: «Кому может быть интересен фильм о болельщиках американского футбола?» А я поставил на эту ленту и не ошибся.

Трудно ли отбирать картины для фестиваля? Ну а вы как думаете? Попробуйте назвать десять фильмов, которые по-настоящему вам понравились за последний год. Это очень трудно. А здесь нужно набрать 30—40 картин, за каждую из которых отвечаешь, как за себя. Поэтому когда я читаю пресс-релизы других фестивалей («В этом году в Пусане вы увидите 350 новых полнометражных фильмов...» и т.д.), в лучшем случае это вызывает снисходительную усмешку. Это все равно что заявить: «В этом году вы увидите 500 часов полного говна».

В этом и есть отличие «2morrow»: не идти на компромисс. На всех кинофорумах, кроме Канна (и то с оговорками), выбор диктуется компромиссом. Этот фильм надо пригласить за интересную тему, тот — за политический месседж, ну а этот — за то, что автор лет двадцать назад снял шедевр. В итоге получается в лучшем случае (как в Канне или на «Санденсе») половина достойных картин, а в худшем — как на Берлинале, где порой за весь фестиваль с трудом высмотришь два-три приличных фильма.

Конечно, на «Завтра» мало премьер (хотя и они бывают). В основном это сливки с чужих программ. А знаете, как снимают сливки? Сбоку, по ободку. Поэтому и результаты могут получиться интересными.

По поводу тенденций подробно не хочется распространяться. Все-таки авторское кино — это штучный товар. Появится гений — примем его с распростертыми объятиями, каков бы он ни был. Но по поводу отбора в целом есть одно сравнение: фестиваль — это игра в скрэббл («эрудит» по-нашему). Надо так составить программу (слово), чтобы фильмы (буквы) усиливали друг друга и сумма получилась максимальной. Если правильно все сделать, можно не самый яркий фильм домножить на три, а общую сумму удвоить. В этом и есть суть профессии.

Про будущее я ничего говорить не буду. Это все капризы спонсоров, и есть у меня чувство, что они окажутся капризнее, чем я думал. А про Ивана Дыховичного, президента фестиваля, скажу только одно: если бы не он, ничего бы не было. Совсем ничего. Так что спасибо ему.

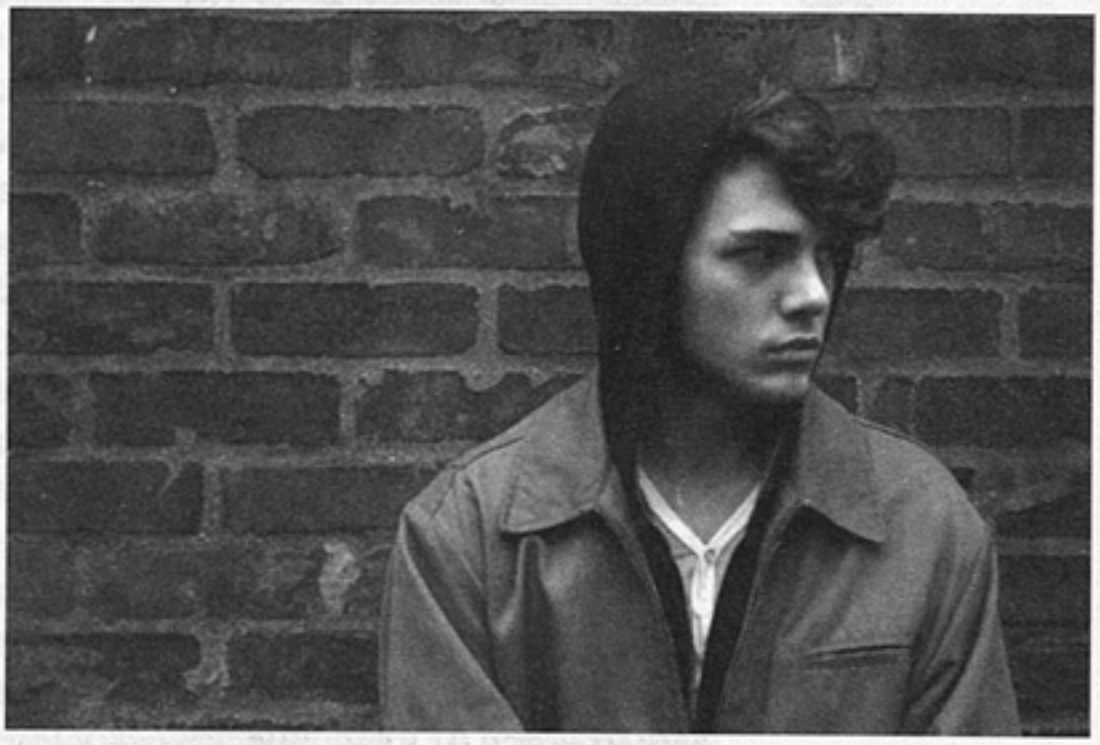
ОЛЬГА АРТЕМЬЕВА

Я тебя люблю, и я тебя тоже нет

У шестнадцатилетнего школьника Юбера что ни день, то неприятности — каждодневные затяжные бои глобального значения с матерью, которые оба ведут с азартом умудренных опытом полководцев, начиная с болезненных шпилек и на сладкое приберегая успокоительное опустошение ядерных ударов. Эта непрекращающаяся годами битва характеров отнимает у Юбера и Шанталь все силы и эмоции, так что остальные (немногочисленные, впрочем) персонажи редуцированы до эфирных видений, периодически вплывающих в кадр в положенный момент, — у каждого имеется своя более или менее печальная история, просто для того чтобы главные герои были в курсе, что их личная война без конца и края — капля в мировом океане всеобщего «когнетивного диссонанса».

Мать подвозит Юбера в школу: она хочет слушать новости, он злится, надевает наушники, мать обижается, хочет, чтобы сын разговаривал с ней. Мать приходит домой в новом жакете, Юбер, не удостаивая обновку вниманием, с ходу сообщает, что вещь — «дрянь». Юбер говорит, что мать даже не пытается понять его, она в ответ возмущенно возражает, что купила на ужин вырезку и торт, специально чтобы порадовать его. Она выкидывает его из машины или оставляет одного на темной улице перед видеопрокатом. Он в школе, чтобы не рассказывать о матери подробно, врет учительнице, что та умерла. Когда обман доходит до Шанталь, она устраивает сцену прямо в классе, так что Юберу приходится удирать от нее по школьным коридорам, сшибая все на своем пути...

Красивый мальчик из черно-белого кино с непослушным кудрявым чубом, горделиво свисающим на лоб, всей своей сложной душев-



«Я убил свою маму» ***(J'ai tué ma mère)***

Автор сценария, режиссер **Ксавье Долан**
Оператор **Стефани Анн Уэбер Бирон**
Художник **Анетт Белли**
Композитор **Николас Савар-Л'Эрбье**
В ролях: **Анн Дорваль, Ксавье Долан, Франсуа Арно, Сюзанна Клеман, Патрисия Тулан, Нильс Шнайдер, Моника Спацани и другие**
Mililifilms, Mifilifilms
Канада
2009

ной организацией стремится к высокому, в то время как мать в нелепых пушистых головных уборах и леопардовых лосинах, страстно поедающая кукурузные палочки за просмотром дневных ток-шоу, недвусмысленно олицетворяет собой мещанство и кажется сыну чудовищем, естественное желание при виде которого — убежать, скрыться, никогда больше не видеть. Юбер, впрочем, и сам тоже вполне себе чудовище — обозленный подросток с постером Ривера Феникса над кроватью, записывающий по вечерам на камеру черно-белые монологи, в которых он сам для себя формулирует свои запутанные отношения с матерью.

Несмотря на Ривера Феникса и более чем нежную дружбу Юбера с одноклассником Антоненом, Шанталь до поры до времени не подозревает о нетрадиционной ориентации сына, а когда узнает, реагирует, в общем, так же, как она реагирует на все: чего, мол, молчал-то, дурень? Однажды откуда-то на экран выплывает давно оставивший семью отец Юбера — но лишь что-то грозно рявкает и грозит интернатом; сказать по существу ему нечего, это просто не его спектакль. Юбера все-таки отправляют в интернат, и он пишет сочинение «Я убил свою маму», представляя, как гонится по осеннему лесу за одетой в свадебное платье матерью.

Среди всех, и без того многочисленных, достоинств фильма двадцатилетнего дебютанта Ксавье Долана, пожалуй, наиболее подкупает его умение собственный автобиографический опыт соотнести с богатой мировой кинотрадицией подобной тематики. Декларированный киноман Долан отвешивает реверансы почтения Трюффо, Антониони, Ван Сенту, Альмодовару, Араки и другим достойным кинематографистам, вежливо заимствуя понемногу у каждого и одновременно списывая, триумфально умудряется не своровать «чужого счастья». История Юбера и его матери — это в одно и то же время вырванные наугад страницы из личного дневника режиссера и концентрированная история любой другой пары, не созданной для разумного симбиоза, но обреченной на него каким-то высшим недоразумением, усмотреть в котором тайный благовидный смысл не представляется возможным. Трагическое несовершенство вселенной на восемнадцать долгих лет свело вместе двоих, для которых каждый день под одной крышей — борьба, поле битвы — земля, а не сказать в лицо, что только что купленный абажур тигриной расцветки безвкусица, — подвиг.

Долан умело задает тон — фильм начинается с торжественного рапида, в котором Анн Дорваль в роли мамы на безжалостном крупном плане долго и под бравурную музыку с аппетитом уплетает булку с плавленым сыром, крошки оседают в уголках рта, а губы сына складываются в пренебрежительную гримасу. Экран, таким образом, перенимает точку зрения своего юного героя — не так на самом деле плоха Шанталь, как малюет ее Юбер, а уж он малюет ее в немилосердных леопардовых расцветках и не по возрасту яркой косметике, наделив к тому же деланными рассеянными улыбками и трагикомической жестикуляцией. Силы на первый взгляд не равны совершенно.

На стороне Юбера — проницательный взгляд резонера со своим собственным, личным ощущением других людей, пространства и времени, дающим к тому же авторам карт-бланш в вопросе формы, свободной настолько, что она варьируется от классических «восьмерок» и разнузданного клипового монтажа до изящной, ромеровской гуляющей камеры, которой вроде бы все равно что показывать, и которая порой стоически фокусируется на обоях, когда персонажи выходят разговаривать на периферию кадра. На стороне матери — фактически лишь пара красноречивых крупных планов глаз и один продолжительный монолог в телефонную трубку, монолог женщины за той не раз воспетой гранью нервного срыва, где отчаяние перестает быть благодарным материалом для эстетического любования и оборачивается обыденностью, скупой данностью, растянувшейся на десятки лет. Но Долан, к счастью, не склонен превращать собственный дебют в подобие личной кинематографической вендетты, ограничившись тем, что убедительно изобразил мать на

экране священным чудовищем. С какой-то необыкновенной, учитывая автобиографическую основу, объективностью он дает понять, что в подобных историях чудовищ всегда двое. Как актер Долан убедительно играет обаятельный, трогательный юношеский максимализм, душу, стремящуюся к красоте во всем, в том числе в отношениях с матерью, сто дней после детства, отчаянное нежелание это детство отпускать... Но как автор сценария и режиссер трактует своего юного героя в том же ключе горько-сладкой иронии, что и образ матери. Поэтому Юбер — это не только живой образ подростка,

«Я убил свою маму»

но и собирательный образ всех тех жаждущих мечтать в полный голос юношей и девушек, целиком сконцентрированных вокруг черно-белого мирка (почерпнутого из старых кинокартин), стремление которых к высоким отношениям в свое время с теплой грустью в интонациях обсмеял Ежи Сколимовский в компании с Жан-Пьером Лео в фильме «Старт». Долан вроде бы понимает ироничную двусмысленность созданного им образа, и даже самому спорному из художественных элементов своего фильма — ежевечерним черно-белым монологам на камеру — находит в финале формальное, пусть и несколько прямолинейное, оправдание.

Умение Долана держать дистанцию между собой и экранным героем самым благоприятным образом сказывается и на эстетике его картины. По сюжету Юбер восхищается Джейсоном Поллаком и его техникой свободного письма, сам Долан, вероятно, тоже, но на практике проявляет себя, скорее, конструктивистом, не подпуская в кадр никакие случайности. В плане художественных решений канадский дебютант скорее щедр, чем сдержан, и както подкупающе подвижен. Как многие дебютанты, Долан временами сбивается с заданного ритма — слишком много держит в голове, слишком много знает способов рассказать одну и ту же историю и хочет показать сразу все. Режиссер увлекается диалогами, не обрывая иные из них, даже когда сделать это вроде бы полагается, — отдает дань тем своим любимым старым фильмам, где героям всегда позволяли высказаться до конца. Впрочем, именно узкие рамки сюжета, который по большому счету состоит из одной большой перепалки без правых и виноватых, без истины и без конца, провоцируют режиссера проявлять — пусть порой и подсмотренную у других — изобре-

тательность. Статичные общие планы Долан разнообразит ироничными замедленными съемками и музыкальной темой, норовящей все вознестись куда-то вверх; посреди бытовой перебранки о том, как провести субботний вечер, действующим лицом которой недвусмысленно становится кухонная утварь, дает эффектный фарсовый рапид с прокручиваемым в воображении героя битьем дорогого сердцу мамы сервиза.

Вообще, постоянное сдерживание, зажимание сильных чувств — это то, что удается Долану лучше всего. Богатая традиция схожей сюжетной проблематики вроде бы повелевает апеллировать к самым драматичным жестам и наиболее же драматическому разрешению ситуации, но молодой режиссер ясно осознает, что колоть исподволь булавкой больнее, чем расстреливать в упор, и извлекает самую суть конфликта, которая, как обычно, оказывается в том, что не высказано, не сделано, не сбылось. В этой связи особенно запоминаются эпизоды, когда Юбер в порыве очередного расстройства громит комнату матери — только затем, чтобы через несколько минут сдержанно разложить все по местам, и когда он в видеопрокате нервничает перед кассой, зная, что снаружи беснуется мать, а продавщица настойчиво пытается объяснить ему что-то про блюреи.

Известную идиому про то, что затишья обычно случаются перед бурями, режиссер трактует в буквальном смысле — паузы тут накалены тревожным статическим электричеством, тающие, словно сливочное мороженое, лица героев периодически тонут в переливающейся оттенками темноте, в которую Долан вглядывается с каким-то особым, неподдельным трепетом. Драматургическая конструкция в какой-то момент словно зашкаливает (вполне умышленно), одна перепалка следует за другой, герои по очереди уходят и возвращаются — всё в периоде. Когда уже кажется, что вот она, кульминация, после которой все просто не может быть по-старому, ответом становится звонкий отрезвляющий щелчок по носу. Конфликт, разрешения которого так ждут Юбер и его мать, в классическом понимании вечен, поскольку в тщетных попытках преодолеть друг друга они не могут преодолеть сами себя. Периодически звучащие за кадром отрывки из сочинений героя и случающиеся экскурсы в его сознание могли бы показаться общим местом, фрагментами каких-то чужих пьес или снятых кем-то другим фильмов, если бы они так точно не демонстрировали болезненную бессмысленность любых попыток изгнать из своей жизни свое личное священное чудовище. Сам Ксавье Долан, впрочем, если отвлечься от эстетической функции искусства и обратиться к терапевтическим его свойствам, кажется, достиг в этой области определенных успехов. Случаются конфликты и без катарсиса, и достучаться до небес выходит не всегда. Кажется, что и победить священное чудовище невозможно, но можно побороться с тем, которое есть в самом себе. А не победив и его тоже, примириться уже, в конце концов, с обоими.

Тогда я стану великаном

1

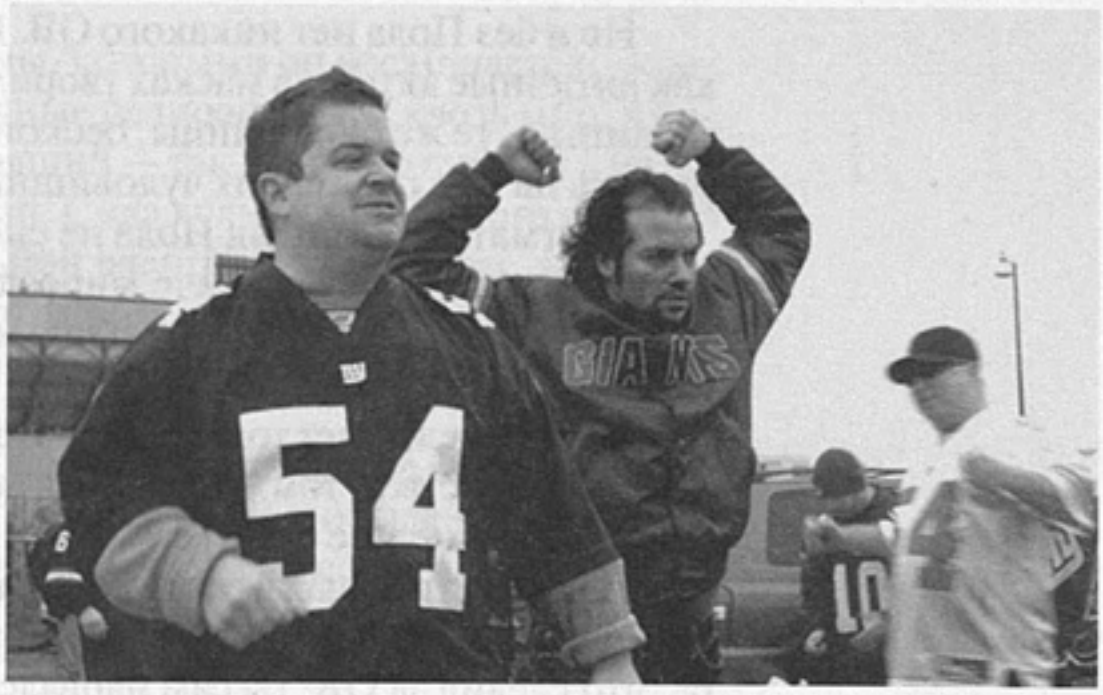
Это история про большого и маленького. Большой — двухметровая горилла из команды New York Giants — «Нью-йоркские гиганты», бог американского футбола, которому плевать на простых смертных и все позволено. Маленький — фанат «Гигантов», проводящий рабочее время в тесной стеклянной будке парковщика, а личное — в тесной квартире с матерью и радиоприемником, настроенным на спортивную волну. Маленький поклоняется большому: его ежевечерняя дань кумиру — звонок на радио и словесная дуэль с фанатом команды-конкурента. Постоянные слушатели знают: «Пол со Стейтен-Айленд» умеет осадить наглеца «Фила из Филадельфии», который болеет за «Орлов».

А Пола, весь день писавшего речь для эфира, осаживает мать: «Заткнись, я спать хочу».

«Гиганты» и их главная звезда настолько больше героя, что занимают его жизнь целиком, без остатка. Наделяют ее смыслом, в котором Полу отказывают все остальные. С точки зрения родни, он законченный лузер. В тридцать пять лет — ни карьеры, ни семьи. «Кому ты нужен? Правая рука — твоя единственная подружка».

Родственники знают, как надо жить, им есть чем гордиться перед соседями — например, свежим телевизионным роликом, в котором старший брат Пола рекламирует свою адвокатскую фирму. Брат — вот на кого тебе надо равняться. Его омерзительный ролик (удавшаяся карьера), его новая жена с футбольными мячами загорелых лоснящихся грудей (счастье в личной жизни), его скотское самодовольство самца, который преуспел во всем и знает, как делать деньги.

2MORROW[3]



«Большой фанат» ***(Big Fan)***
Автор сценария, режиссер **Роберт Сигел**
Оператор **Майкл Симмондс**
Художник **Шароз Макареши**
Композитор **Филипп Нейшел-Уоттс**
В ролях: **Пэттон Осуолт, Кевин Корриган, Майкл Рапапорт, Марша Джин Кёртц, Джино Кафарелли, Мэтт Сервитто, Джонатан Хэмм и другие**
Big Fan Productions
США
2009

Когда большой обидит маленького, брат быстро смекнет, что на этом можно сделать много денег. Известный футболист Квантрел Бишоп избил своего поклонника, подошедшего в клубе за автографом, — о, какой это счастливый, доходный случай!

Ничего подобного: Пол не помнит, как его избили. Не хочет помнить. Потому что без гориллы Бишопа «Гиганты» продуют все матчи и сезон будет испорчен.

2

Нет, никакая это не история про большого и маленького. «Маленький человек», «маленький человек»... Никогда у всех этих «маленьких людей», о которых так любили писать большие русские писатели, не было и не будет такого огромного счастья — настоящего, неподдельного, между прочим, счастья — какое есть у Пола Офиеро. Стены тесной комнатки не способны вместить его любовь. А он не просто болеет за «Гигантов», это у него любовь, пусть и не взаимная. Успешный брат может испортить вечер, но не может заставить жить своей скучной жизнью. Даже тюремный срок за нападение на «Фила из Филадельфии» — только перерыв в играх, камера окажется еще одним тесным местом, откуда будет очень плохо видно игру.

Ее и так не видно — за весь фильм зрителям не покажут ни секунды матча. У Пола и его друга нет денег, чтобы смотреть игру на стадионе, поэтому они смотрят ее на стадионной парковке по телевизору, подключив его к автомобильному аккумулятору и слушая гул трибун. Так как зритель не видит матч, на стадионе в это время может происходить что угодно — от обычного футбола до ритуальных жертвоприношений, а может и вообще ничего не происходить. Важно не то, что ты видишь, важно, что ты чувствуешь.

3

А может, «Большой фанат» — это история замещения? Пол «не думает о Квантреле Бишопе как о человеке, который едва его не убил, — пишет Роджер Эберт. — Потому что, по сути, Пол и есть Квантрел Бишоп. Без QB никакого Пола там нет».

Но и без Пола нет никакого QB. Преданный фанат творит кумира так же, как античные актеры в масках творили своих богов и героев. Боги турнирной таблицы — те же олимпийцы, бесконечно далекие от людей, хотя и могут обрушить на них гнев своих чудовищных кулаков.

Прагматичная родня Пола не способна понять очевидное: на богов и героев не подают в суд, иначе мироздание треснет по швам, лишится опоры и рухнет. Настанет хаос — и «Орлы» будут безнаказанно и жестоко клевать печень «Гигантов».

Ведь смысл имеет только игра. Не ваш успех, не ваша карьера, не ваше вечное беспокойство о том, чтобы быть не хуже соседей. Мне не нужны ваши деньги, отдайте мне мое счастье.

Но существующая в голове «большого фаната» модель мироздания уже пошатнулась, и повинен в этом только он (да, Пол, ты ведь проболтался в том клубе, что следил за QB, ты сам нарвался). А значит, и восстановить равновесие никто, кроме Пола, не может. Это осознание собственной ответственности и — следующим шагом — необходимости символического, жертвенного действия, искупающего (невольную) вину, ставит фаната вровень с кумиром, возводит в ранг героя. С точки зрения окружающих его действия абсурдны, но герою дано неумолимое знание: так надо. Роберту Сигелу хорошо знакомы не только мир аутсайдеров и спортивных трибун, но и законы античной трагедии.

Кульминация фильма развивается по всем правилам древнего жанра, помноженным на современное знание того, что игра — наследие ритуала. Окончательно отказавшись от судебного иска к звезде «Гигантов», Пол принимает прозвучавшее в эфире спортивного радио приглашение «Фила из Фи-

ладельфии» прийти в бар, где собираются фаны «Орлов», и разделить их триумф. Подготовка к жертвоприношению: Пол покупает вражескую форму; наносит на лицо грим — как индеец, выходящий на тропу войны, — и отправляется в сердце враждебного мира, чтобы поразить его изнутри.

«Древние греки применяли грим не только для того, чтобы сделать актера более красивым, — пишет автор «Словаря театра» Патрис Пави, — но и для того, чтобы соответственно ритуалу окрасить его лицо кровью жертвенного животного и пеплом».

«Фил из Филадельфии», которого Пол находит в спорт-баре «Орлов», — не гогочущая и рыгающая скотина, а жертвенное животное. Пепел поражения «Гигантов» стучит в сердце Пола.

4

«Большой фанат» снят на «цифру», а она склонна приукрашивать дневные уличные съемки и делать интерьеры еще более грязными и приглушенными. Безысходные серые и ночные грязно-оранжевые оттенки цифровой камеры идеально подходят жизни Пола Офиеро, расцветающей яркими красками — красной и синей — лишь в дни матчей. В кульминационный момент камера спотыкается и почти замирает — так для человека, глядящего в глаза собственной смерти, окружающий мир становится медленным, а время долго-долго растягивается и лишь потом рвется. Звуки сливаются в нескончаемый гул — не то шум в ушах, не то гул времени, который иногда слышат простые смертные, становясь героями.

Фильм «Большой фанат» не получается сравнивать с другими, даже с «Рестлером» Аронофски, предыдущей работой Сигела как сценариста, постспортивной драмой о том, в какой заполненный ритуалами ад попадают уставшие, забытые боги. Сюжетно схожа и неожиданно легкая для Кена Лоуча комедия «В поисках Эрика»: здесь тоже есть тоскливый лузер, чей мир расцветает благодаря его воображаемому другу, футболисту Эрику Кантоне.

«Большой фанат» стоит особняком. Он ассоциируется скорее с классической литературой. Программный директор фестиваля «Завтра» Алексей Медведев, привезший «Фаната» в Москву, называет фильм гоголевской «Шинелью» на материале американского футбола. Но у Пола Офиеро есть еще один «духовный брат» в мировой литературе.

Пол — Дон Кихот. Рыцарские романы, которыми он восхищается, — репортажи с матчей, а его поединки — ночные радиоэфиры. Сквозь мир, в котором он живет, ему виден другой, настоящий — так Дон Кихот видел в мельницах великанов, размахивающих руками. Сила кульминационного эпизода в том, что зритель ждет от Пола брутальной расправы над врагом, ждет, что «маленький человек», доведенный до отчаяния, возьмет оружие «в нашем мире», — но настоящая жизнь Пола не здесь, поэтому его оружие убивает не так, как ожидает зритель.

Вместо реального убийства он совершает символическое, окончательно утверждая победу игры над тоскливой, беспросветной обыденностью. Это уже не отчаяние обиженного «маленького человека», но сознательно абсурдный — и тем более героический — бунт против реальности с ее незыблемыми ценностями успеха, довольства и жизни «не хуже других».

Герой «Большого фаната» разбирается с собственной жизнью ровно в том смысле, что футбол и есть его жизнь. Он не решает никакие семейные проблемы, не социализируется, не выходит из своего параллельного фанатского мира. И в этом какая-то невозможная правда, и это поднимает картину Сигела над остальными фильмами 2009 года. В параллельный мир, который герою кажется настоящим, в конце попадают и зрители. Можно сколько угодно думать, какой же Пол инфантильный дурак, а потом оказывается, что он все это время живет в своем счастливом и справедливом мире, а в финале и мы туда попадаем.

Это будет хороший год.

НИНА ЦЫРКУН

Чилийский марафон

2MORROW[3]

«Служанка» *(La nana)*
Авторы сценария **Педро Пейрано, Себастиан Сильва**
Режиссер **Себастиан Сильва**
Оператор **Серхио Армстронг**
Художник **Пабло Гонсалес**
В ролях: **Каталина Сааведра, Клаудиа Селедон, Алехандро Гоич, Андреа Гарсиа-Уидобро, Марианна Лойола, Мерседес Виллануэва**
Forastero, Tiburon Filmes, Punto Guion Producciones
Чили — Мексика
2009

Когда слышишь название «Служанка», на ум сразу же приходит «Слуга» Джозефа Лоузи по роману Робина Моэма и по сценарию мастера аллегорий Гаролда Пинтера. Это, конечно, была чисто английская история, пародийно-драматический парафраз на тему традиционного расклада сил: хозяин и слуга, пресловутый дворецкий, всегда более аристократичный, чем сам титулованный (или просто состоятельный) сэр (или мистер). Сюжет развивался в духе гегелевской диалектики хозяина и раба: Баррет (Дирк Богард) — зловещий тип с прилизанными волосами и лоснящимися рукавами, со скользящей змеиной походкой становится сначала необходимым своему богатому, но безвольному хозяину Тони (Джеймс Фокс), а потом постепенно занимает его место и даже оттесняет его девушку, здравомыслящую Сьюзен, в которой он видит явную угрозу своей власти, а вместо нее подсовывает собственную невесту. История заканчивается тем, что Тони становится робкой тенью, собакой, жмущейся к ноге хозяина-слуги.

«Слуга» вышел на экраны в 1963 году на волне «рассерженного кино» с его четкой антибуржуазной концепцией. Однако в фильме Лоузи нет симпатии к тому классу, который, как тогда верили, должен смести буржуа с авансцены жизни. Тут выходит, что на смену старым богатым, как-никак безобидным, хотя и беспомощным, придут агрессивные мерзавцы, от которых пощады не жди. (Впрочем, эта парадигма «вишневого сада» вечна: каждый раз уход целого класса с первых ролей трагичен. Но это реплика à propos или à part.) Так вот, время внесло свои коррективы в миропредставления приснопамятных шестидесятников, точнее — оказалось жестче конструк-

ций, которые рисовало их воображение. Сегодня бедность уже не обеспечивает индульгенцию от всех грехов, но стремится к тому, чтобы стать оправданием самых жестоких антигуманных деяний вроде терактов. В силу все той же гегелевской диалектики, бедность делается богатством, дающим неограниченные права, причем не только в глазах самих бедняков, но и тех условно богатых, которые выходят на защиту их прав. Но бедность может восторжествовать и другим, ползучим путем: вкрасться в богатое семейство, пустить в нем корни и пить из него соки. А внешне все будет выглядеть совсем иначе: богачи до того доэксплуатировались, что бедные услужающие наивно поверили в свою необходимость, нужность и важность, в то, что без них хозяевам и жизни нет, а те возьми да и предай их, когда они того совсем не ждут.

Ракель, героиня фильма тридцатилетнего чилийца Себастиана Сильвы «Служанка»[1], лучшие годы своей жизни, вот уже более двадцати лет, прожила в услужении у состоятельной многодетной семьи Вальдесов в Сантьяго. Теперь Ракель исполнился сорок один год, и именно теперь — неожиданно для нее самой — наступила пора ответить на вопрос: а кто же она есть? До сих пор Ракель считала себя частью этой семьи, но вот в ссоре мальчишка-подросток, решив, что она слишком много на себя берет, бросает ей в лицо: «Сука! Ты всего-навсего служанка!»

Себастиан Сильва, конечно, приверженец социального реализма, но все же на первый план у него выходят экзистенциальные мотивы одиночества, неприкаянности, заброшенности и ненужности. В фильме подробно показывается, с какой добросовестностью относится Ракель к своему делу: все-таки редкая служанка будет каждое утро спозаранку врубать пылесос, даже когда ее умоляют этого не делать, пылесосить «невидимую» заднюю поверхность диванных подушек и так любовно расправлять складки на одежке плюшевых игрушек. Это называется «вкладывать душу». Но как раз этой своей непрошеной «душой» она и докучает хозяевам, превращая их существование в пытку чистотой и уютом. Да и вообще, кому хорошо от ее назойливых стараний!

Себя саму Ракель трудолюбием доводит до болезни — ее мучают приступы тошноты и головокружения, ноги подкашиваются, и она падает в обмороки. Сердобольные хозяева отвозят Ракель в больницу, потом ухаживают за ней дома и наконец нанимают девушку-перуанку ей в помощь, чтоб не надрывалась. Но этот жест доброй воли зацикленная на своей преданности Ракель воспринимает как враждебное действие и отвечает на него мощной агрессией. Появившаяся в доме безобидная Мерседес (Мерседес Виллануэва) становится ее безответной жертвой — и куда только девается классовая солидарность. Ракель яростно обрызгивает ванную, куда заходила Мерседес, каким-то клопомором, а потом, улучив момент, когда та вышла во двор, запирает входную дверь и злорадно наблюдает из-за занавески, как несчастная скулит, просясь, чтобы ее впустили в дом. Точно так же она избавляется и от другой женщины, которую приставили ей в помощь. Ракель инстинктивно отгораживается, огораживается, превращая чужой дом в свою крепость. Внимательно изучив гардероб сеньоры Пилар Вальдес (Клаудиа Селедон), она выбирает себе в магазине точно такую блузку, как у нее, таким образом инстинктивно присваивая себе роль хозяйки этого дома.

Ракель удается выжить мнимых конкуренток, потому что они пытаются сладить с ней ее же оружием — злобной агрессией. Но на третий раз Ракель просчиталась: ее победили незатейливым приемом, выбившим из ее рук это оружие, — простодушием и добротой. Когда Ракель проделала с третьей кандидаткой в ее заместительницы Люси (Марианна Лойола) свой излюбленный трюк с запиранием двери, та, против ожидания, не заскулила и не разоралась, а преспокойно разделась и села на траву загорать. И тогда Ракель не закусила губы, не нахмурила брови, а рассмеялась.

---

[1] Фильм получил призы латиноамериканских кинофестивалей в Картахене, Гвадалахаре, Лиме и Гран-при жюри фестиваля «Санденс».

Собственно, здесь можно было бы и поставить точку. Но режиссер решил показать преображение героини в полном масштабе и провел ее через празднование Рождества в гостях у Люси, наметившийся роман с ее дядей Эриком и возвращение в дом Вальдесов в совсем новом качестве.

Две трети фильма казалось, что Себастиан Сильва ведет дело к трагической развязке, что преданность, переплавленная в ревностную ненависть, заставит смиренную паче гордости Ракель совершить нечто ужасное. Но режиссер решил закончить дело приятным во всех отношениях классовым миром. Он вышел на коду легким аллегро, закончив картину эпизодом, где Ракель — ну прямо, как Люси, с которой она теперь берет пример, — с плейером на пузе бежит трусцой, а глаза ее сияют, губы почти улыбаются, и бежит она прочь от хозяйского дома, все быстрее бежит и все увереннее, а музыка из плейера, соответственно, звучит все громче и бравурнее.

Каталина Сааведра получила множество комплиментов за эту роль и действительно прекрасно с ней справлялась, покуда не получила команду на «преображение». Тут уж эта опытная телесериальная актриса буквально в мгновение ока распахнула глаза, они послушно залучились, и стало ясно, что все будет хорошо, прямо как в комедии Дмитрия Астрахана.

Может, в том и не было бы большой беды, получили бы мы лирическую комедию с хэппи эндом, но мешает одно сомнение. Столь внезапно изменилась обретшая свою идентичность Ракель, что невольно думаешь: а что если она всего-навсего хамелеон, ловко адаптирующийся к обстоятельствам, хитрая бестия, нащупывающая надежные жизненные ходы, а трагический финал, которого создатели «Служанки» пожелали избежать, просто отсрочен? Такой вариант кажется тем более вероятным, что хозяева уже давно сдали свои позиции и на собственных ценностях не настаивают. Этот факт буквализуется метафоричным эпизодом драки двух служанок за первенство в доме. В угаре схватки разъяренные фурии сломали изящную модель корабля, над которой так любовно трудился сеньор Вальдес в течение целого года. И что бы вы думали? Он робко смирился перед потерей, в которую тоже душу вкладывал, ни слова не сказав виновницам. Так что сломать ему жизнь — и за этим дело не станет.

ЕЛЕНА ПАИСОВА

Продавать — так с музыкой!

Интересно наблюдать, как режиссеры в разных странах воспринимают изменения в современном мире и осмысливают противоречивую человеческую природу. Ханеке размышляет о сжирающей нас жестокости, о ницшеанском «фундаментальном промахе» в человеке; братья Дарденн и их последователи во всех европейских странах озабочены расовыми конфликтами и внутренними терзаниями маленького человека, загнанного в рамку стандартизованной реальности; американские режиссеры снимают двухчасовые рекламные ролики и видеоклипы, разоблачают власть, думают о будущем и пытаются пророчествовать. Кинематограф Азии в этом плане менее примечателен, хотя и он, несомненно, подвластен общим тенденциям. А о современном кино Малайзии вообще известно мало. Картина Ю Жун Ханя «Все билеты проданы!» (Sell Out!, хотя точнее было бы перевести просто «Распродано!») — интереснейший сплав жанров: это и комедия, и драма, и пародия, и, наконец, сатирический мюзикл. На Востоке, оказывается, еще осталось место для романтики.

Западному зрителю, насмотренному и привередливому, закормленному в равной степени попкорном и артхаусом, потонувшему в топях умствований и океане интер- и инфортейнмента, картина Ю Жун Ханя — как глоток свежего воздуха. Не в том смысле, что в ней есть нечто принципиально новое, прорывное, а в том, что она по-детски непритязательна, не связана «от» и «до» контекстами, не перегружена ни юмором, ни скрытым смыслом и при этом воспринимается легко и чуть ли не всеми шестью чувствами сразу, прямо как индийское кино.

Начало фильма — смелая, хотя и плосковатая издевка над незави-

2MORROW^3

«Все билеты проданы!» ***(Sell Out!)***
Автор сценария, режиссер **Ю Жун Хань**
Оператор **Эрик Юнг**
Художники **Джимми Бонг, Николас Лим**
Композиторы **Ю Жун Хань, Брюно Брюнано, Джаморн Ватаканон**
В ролях: **Джеррика Лай, Питер Дэвис, Кэ Туань Чхиэ, Лим Тейк Люнг, Вонг Вай Хонг, Ли Жу Хунг, Хана Ло**
An Amok Films Production
Малайзия
2008

симыми режиссерами. Голый Ю Жун Хань (в роли себя, модного, независимого режиссера), сидя за столиком кафе, дает интервью известной тележурналистке, ведущей программы о современном искусстве Малайзии. Вопросы серьезные, вроде: «Почему в ваших картинах так мало говорят?», «Почему ваши фильмы такие медленные? Почему в них почти нет действия? Может, это намеренный ход, чтобы дать зрителю прочувствовать поэтичность сцен?..»

«Все билеты проданы!»

И милейший ответ: «И да, и нет». Далее режиссер начинает распаляться, говорит, что снимает жизнь такой, какая она есть — скучной и бессодержательной. Цель — дать зрителю почувствовать эту скуку, показать ему реальность, в которой ничего никогда не происходит, потому что «люди сейчас слишком заняты, чтобы осознать, как им на самом деле скучно». На фоне этого монолога мы видим, как в кафе врываются преступники, орут и стреляют, убивают несколько человек. И даже столь грубая пародия выглядит смешно и уместно. Видимо, режиссер, кстати, получивший образование в британской киношколе, настолько пресытился артхаусом с его претенциозностью и холодностью, что решил выплеснуть все накопившиеся эмоции без лишней сдержанности и тонкости. И выглядит это естественно, потому что, как говорится, от души.

В основе сюжета — довольно заурядная история из серии «Художник vs. Жестокий мир». Эрик Тан, талантливый молодой изобретатель, пытается представить свое новое изобретение — чудо-машину по переработке соевых бобов — начальству огромной корпорации FONY (параллели очевидны, к тому же в названии использована омофоническая игра слов: phoney — обман, подделка, фальшивка — и схожего по произношению FONY). Но он тут же сталкивается с непониманием и критикой — компании ни к чему оригинальные и долговечные продукты, ее главная цель — «делать деньги». Начальники — туповатые персонажи, напоминающие карикатурных боссов из американских мультиков, — идут на крайние меры (верность корпоративной культуре превыше всего): ведут Эрика к некоему шарлатану, который, вместо того чтобы «изгнать мечтателя», двоит несчастного парня на «прагматика» и «романтика». Так они и ходят весь фильм: прагматик пытается выгодно продать необыкновенное изобретение, а мечтатель грустит, бродит по улицам, поет о бедности и безответной любви.

Раффлезия Пон, та самая телеведущая из пролога, которая снимает передачи о молодых талантах, разочаровывается в своей затее и находит способ

«продаться» (все той же FONY) повыгоднее — создать реалити-шоу, где умирающие люди дают интервью непосредственно перед смертью, тоже, разумеется, реальной. Раффлезия Пон — воплощение «нового человека», образцовая бизнес-леди, не останавливающаяся ни перед чем для достижения своих целей. Бегая по городу на десятисантиметровых шпильках, она ищет хитовую, рейтинговую смерть. Вполне очевидно, что в какой-то момент Эрик-мечтатель, влюбленный в Раффлезию, встретится с ней — по воле, разумеется, Эрика-прагматика, готового на все ради славы и денег, — в прямом эфире «смертельного» реалити-шоу и будет растерзан толпой, которая жаждет зрелища и новой дозы острых ощущений. Народ доволен, рейтинг зашкаливает, все билеты проданы, ура.

Несмотря на сумбурный и нелепый сюжет (более уместный в эпизоде «Симпсонов», чем в полнометражном фильме), на явные промахи в режиссуре и актерской игре (режиссер-дебютант пригласил на главную роль непрофессионала, а фильм смонтировал «на коленках у себя дома»), на растянутые сцены и местами навязчивый юмор, фильм вправду можно назвать в своем роде выдающимся. Никакое другое произведение не выдержало бы такого груза ляпов и рассыпалось бы на части. Но «Все билеты проданы!», кажется, от них, наоборот, выигрывает, обретает цельность. Ко всему прочему в картине все поют. Эрик и Раффлезия, умирающий поэт и боссы, наконец, сами зрители (во всяком случае, так задумано: в середине фильма есть вставка-караоке — по экрану бегут слова, звучит соответствующая мелодия в три ноты). Песни, конечно, о вечном и главном: о любви, о славе, одиночестве, богатстве и бедности. Очевидное сходство, опять же, с индийским кино. Ю Жун Хань показывает зрителю шоу, «экзотику» малайзийской жизни, смешивает ее с западными стереотипами и погоней за модными тенденциями, тем самым превращая в абсурд, но делает это не изящно, не пытается сгладить, прикрыть, закодировать или загромоздить символами, аллюзиями и стилизациями, а «в лоб», грубо и кричаще, где-то очень поверхностно. Некоторые сцены даже вызывают в памяти «лучшие» творения Эда Вуда. Но в отличие, скажем, от гламурного и сладкого «Миллионера из трущоб», пестрого, гладко сшитого под заказ массового зрителя, фильм «Все билеты проданы!», напоминающий временами любительскую театральную постановку, — живое, жизненное и действительно живительное кино.

Подобный фильм сегодня — как терапия. От излишней серьезности, от снобизма, от зацикливания на приставке «арт-», от привычки тупо хихикать над американскими шутками, от маниакальной склонности видеть во всем потайной смысл. В этой картине суть лежит на поверхности, но от этого отнюдь не мельчает. Это азиатский взгляд на глобализацию, на современную Малайзию с ее культурными перекосами и странной мешаниной диалектов, поглощаемую многонациональными корпорациями. Взгляд наивный, прямой и простодушный. При этом подростково нахальный, как смачный плевок. Может, именно поэтому столь слабый с профессиональной точки зрения фильм, разруганный западными критиками за «плоскость и безэмоциональность» и довольно прохладно принятый у себя на родине, получил призы на нескольких международных фестивалях: иногда при плохой игре искренняя мина лучше, чем «хорошая».

ЕВГЕНИЙ МАЙЗЕЛЬ

Необыкновенное чудо

Кого только не называют мучениками. Едва ли не всех несправедливо пострадавших. Например, в православной традиции мучениками считаются четырнадцать тысяч вифлеемских младенцев, убитых по приказу Ирода. Именуют мучениками и многочисленных христиан, пострадавших за конфессиональную свою принадлежность, часто в массовом порядке, вместе с представителями иных религий, по совершенно неидеологическим причинам и, тем более, без всяких предложений отречься от своего вероисповедания. В современном лексиконе слово «мученик» синонимично понятию «невинная жертва».

Однако в строгом смысле такое уравнение неверно. Мучениками являются лишь те, кто сознательно пошел на муки, в том числе на смерть, потому что добровольно отказался от признания того, что считал неправдой, и настаивал на том, что считал правдой. И это единственно правильное словоупотребление, поскольку слово «мученик» происходит от греческого μάρτυς, что означает «свидетель». Соответственно, мучеником является именно и только тот, кто свидетельствует и страдает через свое свидетельство. Первым мучеником в специфически христианском смысле был не кто-нибудь, а сам Иисус, во время разговора с Пилатом произнесший: «Я на то родился и на то пришел в мир, чтобы свидетельствовать[1] об истине» (Ин. 18, 37). В Апокалипсисе также говорится: «...от Иисуса Христа, Который есть свидетель[2] верный, первенец из мертвых и владыка царей земных» (Отк. 1, 5; ср.: Отк. 3, 14). Итак, Иисус пришел в мир, чтобы свиде-

2MORROW[3]

«Хадевейх» ***(Hadewijh)***
Автор сценария, режиссер **Брюно Дюмон**
Оператор **Ив Кап**
Художник **Жан-Марк Тран**
В ролях: **Жюли Соколовски, Яссин Салим, Давид Деваль, Карл Сарафидис и другие**
3B Productions, ARTE France Cinéma
Франция
2009

[1] Μάρτυζρησω.
[2] Μάρτυς.

тельствовать об истине. Но Бог (или истина) может открыться и простым смертным, чьей миссией становится свидетельствовать о пережитом откровении. Мученичество — не выбранная профессия, но судьба и единственный нравственный выбор того, кому суждено было стать свидетелем.

Поэтому, несмотря на страдания, выпадающие мученику, жертвой, тем более «невинной», он не является. Напротив, мученик активно выступает не только от имени истины, но и от лица власти, которую он представляет, нимало не смущаясь тем, что власть эта не признается его земным судом. И хотя внешне судим мученик, на самом деле символическим судией и законодателем мирян выступает именно свидетель. Ибо нести истину и представлять собой подлинную (хоть и невидимую) власть суть одно. В мученичестве принципиально настаивание на очевидности неочевидного, на реальности невидимого, на подлинности скрытого. Никто глубже мученика не постиг, что «видимое временно, а невидимое вечно» (2 Кор. 4, 18). Как честный человек стремится к соответствию своих духовных принципов своим практическим делам (и в этом выражается его моральная *ответственность*), так и свидетель-мученик требует по меньшей мере равных прав видимого с умозрительным, сведения своей «внутренней» веры к внешнему, практическому служению ей. Мученик — это миссионер, полнота полученного опыта которого отменила саму жизнь как условие этого опыта, выполнивший свою миссию до конца и даже преступивший во имя ее саму жизнь как условие полученного откровения.

Но бывает и особое мученичество — того, кто свидетельствует о богооставленности, шире — о пребывании в темноте земного бытия, о недостаточной проникновенности истинно сущим, то есть невидимым. Такой свидетель тоже совмещает в себе мученика с судией, но трагизм его положения в том, что судит этот судия не столько мир, сколько себя самого — как дурного очевидца, недостойного и преисполненного истины, сиречь божественного света. Такой мученик является (невидимым самому себе) святым, стремглав летящим в своей земной жизни прямиком в адскую бездну. И именно о такой мученице снял свою картину один из самых значительных режиссеров современной Европы Брюно Дюмон.

«Хадевейх» — пятая работа Дюмона и первая, в которой религиозное содержание заявлено столь открыто. Название фильма — это одновременно и топоним (обозначающий одноименное местечко во Фландрии — характерный для Дюмона принцип именования своих картин), и фамилия героини (актриса-дебютантка Жюли Соколовски), отсылающая к знаменитой нидерландской монахине и поэтессе XIII века Хадевейх[3] (Гедвиге из Антверпена). Персонаж Дюмона — однофамилица или, возможно, непрямой потомок знаменитой монахини — уступает, мягко говоря, ей в красноречии, но не в любви к Христу. Селина Хадевейх — Христова невеста в самом прямом смысле этого слова: она монахиня и девственница, экстатически влюбленная в Иисуса и непрерывно погруженная в молитву. Действие происходит в наши дни, и от девушки никто не требует вероотступничества (хотя из-за излишнего аскетизма и неподчинения настоятельнице ее просят временно покинуть монастырь). Но страдания героини в том, что она не чувствует достаточной

[3] Хадевейх (около 1200 — около 1269) — нидерландская поэтесса. Монахиня. Получила хорошее образование. Наряду с Я.Рёйсбруком представляла мистическое течение в средневековой христианской литературе Нидерландов. Ее стихи о «божественном возлюбленном» (26 стихотворений Mengelgedichten и 45 Strofische gedichten, 1220—1240), по форме близкие к светской поэзии трубадуров, воспевают земное, человеческое чувство и являются одним из первых опытов лирического жанра в нидерландской литературе. Мистические «Видения» (Visioenen) и «Письма» (Brieven), возвышенные и страстные, изысканные и сложные по стилю, были важным вкладом в отечественную прозу. Творчество Хадевейх трактовало общение с Богом без посредничества церкви, подрывало монополию последней на «человековедение» и косвенно расширяло психологические границы литературы.— Цит. по: Краткая литературная энциклопедия, т. 8. М. 1975.

близости Иисуса. Людям нерелигиозным проблема может показаться надуманной, но для героини это причина непрерывной и мучительной депрессии. Молодому человеку, который пробует за ней ухаживать, Селина (при всей полусуицидальной тяжести своего состояния она способна на нормальное общение) возражает, что ей никто не нужен, кроме Христа. Дюмону важно, что это чувство героини полностью *внешне* совпадает с «обычной» земной неразделенной любовью — за исключением своей заведомой неисполнимости по причине традиционной невидимости возлюбленного.

Напомню, что проблема видимого и невидимого занимала режиссера с самого начала его деятельности, более того, есть мнение, что она является для Дюмона центральной[4]. Отсюда и немногословие его героев (многое должно быть понятно из кадра, а что неясно — скажем, о чем именно размышляют герои или в каких именно южных странах происходит действие во «Фландрии» и «Хадевейх», — то не обязательно знать и зрителю). Отсюда интенсификация физического и телесного (секс и насилие в «29 пальмах», эпилепсия и райдерство в «Жизни Иисуса», левитация и объятия в «Человечности», война, страх и инстинкты самосохранения во «Фландрии», религиозная экстатика и фундаментализм в «Хадевейх» и т.д.). Подчеркивая внешнее, Дюмон остраняет внутреннее — переживания героев, невыразимость и глубину их эмоциональной жизни. Этому служат и брессоновская безэмоциональность, и статика планов, и, конечно же, отсутствие вульгарных попыток изобразить это самое внутреннее и трансцендентное средствами видимого мира.

Известная чистота формы для создателя «Жизни Иисуса» всегда была чем-то существенно большим, нежели эстетический пуризм, и всегда работала на создание целостного мира картины. Уже во «Фландрии», чье поле действия существенно сдвинуто в сторону масскульта, некоторые жанровые табу уступают чуть ли не конспективному кино а-ля Алексей Балабанов. «Хадевейх» уже как будто намеренно не хочет нравиться группе поддержки и синефилам. В картине, темой которой является религиозная страсть, весь традиционный дюмоновский «кошер» оказался выброшен за ненадобностью: здесь вам и закадровая музыка, передающая душевное волнение, но не имеющая источника в самом действии (прием, ранее у Дюмона не то что отсутствовавший, но просто немыслимый, невообразимый), сравнительно много, по дюмоновским меркам, диалогов (впрочем, очень точных, ни в коем случае не избыточных), временами — во второй части — конспективно рваный, прихотливый и обрывистый ритм (как и во «Фландрии») и вдобавок еще финальный «фокус» (гораздо более принципиальный для сюжета, нежели в «29 пальмах», и даже несколько антибрессоновский по духу — звучащий кодой, — чего Брессон обычно стремился избегать).

Не пересказывая сюжет, отметим, что религиозность Селины — вкупе с чувством ответственности за происходящее в мире — неисповедимыми путями приводит ее к участию в исламистском терроре. Режиссер здесь как бы проверяет нас на вшивость, на так называемое «фарисейство» — где наша граница терпимости? В какой момент наша вялая, ничего от нас не требующая «любовь к ближнему» (так часто совпадающая с полнейшим к нему равнодушием) уступит наконец место возмущению и нетерпимости как подлинным сильным чувствам современного безбожника? Проверяет, но (в отличие от другого ментора европейского кино, Михаэля Ханеке) не упивается заведомой зрительской «виной» и быстро возвращается к центральной теме картины — Селине и ее фатальной устремленности к Иисусу.

Попытка обнаружить божественное измерение, ни на миг и ни на дюйм не отклоняясь от посюстороннего мира, сближает фильм Дюмона с такими выдающимися произведениями последних лет, как «Честь кавалерии» (более точный перевод названия Honor de cavalleria, пожалуй, «Рыцарская честь») Аль-

[4] Подробнее об этом см.: Майзель Е. Великий немой, или Кино без иллюзий. — «Искусство кино», 2007, № 4.

берта Серры, «Траурный лес» («Лес скорби») Наоми Кавасэ, «День ночь день ночь» Джулии Локтев. У каталонца Серры и японки Кавасэ это пантеистическое ви́дение мира, счастье природного бытия, у Локтев — сосредоточенное ожидание мучеником смертного часа и его напряженный поиск божественных знаков во внешнем (еще принципиально, что поиск знаков происходит волею судьбы в мегаполисе, то есть в *Вавилоне* — точке концентрации всех мыслимых знаков и одновременно — в точке отсутствия Единого, отменяющего всех прочих, ибо *все* как раз и существуют в языческом модусе исключения Единого).

Этот ряд также могла бы продолжить и картина «Тихий свет» («Безмолвный свет») Карлоса Рейгадаса, однако в рейгадасовском фильме ставка, как и у Дюмона, делается не на теофанию земного света как предельной радости, не на выполнение (само)убийственной программы, но на непосредственное чудо как трансценденцию земных законов, как счастливое исключение, как нежданное доказательство избранности. Чудеса в этих фильмах принципиально различны, но в обоих случаях они случаются на границе бытия, на пропускном контроле видимого и невидимого. Уже, казалось бы, наступившая смерть в фильме Рейгадаса отступает перед праведностью и чистотой помыслов живущих — меннониты достаточно святы, чтобы исключение из земного порядка однажды стало для них явью. У Дюмона спасение проходит по сю сторону земного бытия, но становится возможным (тем, кто не видел картину и боится спойлеров, дальше лучше не читать) лишь по достижении крайнего порога саморазрушения.

На границе и даже за границей отчаяния к Селине, казалось бы, безвозвратно сгинувшей в озерце-болотце смерти (привет от «Мушетт» — впрочем, во многих картинах Дюмона имеются такие открытки Брессону), в омут спускается некто и заключает героиню в объятия. Кто это, нам остается лишь догадываться. Жених ли явился, чтоб спасти заблудшую невесту? Внимательный просмотр картины поможет дать некоторые подсказки. Но самое удивительное, что вопрос, кто он, уже не так важен. Важно, что произошло чудо. Затаив дыхание и не моргая, мы пытаемся осознать случившееся, позабыв, как обычно, о том, что глазами его не увидеть.

ТАМАРА ДОНДУРЕЙ

Толкование слов

На улицах провинциального городка повседневная скука. Молодой человек — полицейский Кристи (Драгос Букур) — выслеживает тройку ребят в заурядном школьном дворе. Внешне он ничем не выделяется из толпы. Дело простенькое, но в нем что-то не так. Это смутно чувствует Кристи, аккуратный, дотошный простак. Одного из школьников обвиняют в курении и, возможно, распространении гашиша. В Европе никто бы и ухом не повел, но по румынским законам мальчику грозит срок. Зябкое, медитативное ожидание у дома одного из подозреваемых. Кажется, детектива увлекает сам процесс слежки, не результат.

Долгое, очень долгое время ничего в фильме не происходит. Ничего экстраординарного, кроме сосредоточенной магии достоверности в кадре. Подобно тому как Кристи наблюдает за своей жертвой, Корнелиу Порумбою скрупулезно воссоздает нейтральную на первый взгляд среду обитания полицейского — крохотную квартирку, унылый участок — и ежедневную рутину — отчеты о ходе расследования, записанные ручкой, хотя компьютер стоит на рабочем столе. Саспенс возникает не благодаря развитию фабулы, но из интимности неприметного проживания Кристи. Каждой минуты, многих часов тягучего, безрезультатного дня.

Однако фильмам Порумбою — их конструкциям — свойственна почти математическая четкость. Безупречно выверенный сценарий представляет собой всего лишь «словесную сетку», в которой внутренний смысл повествования возникает (или может быть вербализован) между строк, «между делом».

Данная история кажется бессюжетной. Ее суть можно свести всего

2MORROW[3]

«Полицейский, прилагательное» ***(Politist, adj.)***
Автор сценария, режиссер **Корнелиу Порумбою**
Оператор **Мариус Пандуру**
Художник **Михаэла Поэнару**
В ролях: **Драгос Букур, Влад Иванов, Ирина Саулеску, Йон Стойка, Мариан Генеа и другие**
42 Km Film, Periscop Film, Racova, Raza Studio, HBO
Румыния
2009

лишь к одному, хоть и принципиальному, обстоятельству: полицейский до последнего момента считает несправедливым обвинение подростка. Но в кульминации фильма — о чем речь впереди — переживает перерождение и готов арестовать школьника. Постепенно из скромного преступления реконструируется реальная драма не столько мальчика, сколько самого полицейского и его окружения. Парадокс состоит в том, каким образом режиссер наполняет условную коллизию документальной «аурой». Ритм бессобытийности возникает из сопричастности реальному времени, совпадающему со временем действия, которое локализуется в паузах — длинных атмосферных планах, составляющих плоть этой притчевой конструкции. Каждая детально выстроенная и отрепетированная сцена тут пронизана воздухом, но также тривиальностью обстановки, которую, тем не менее, Порумбою неожиданно взрывает.

Следователю, детективу, «прилагательному» системы, расследовать как будто нечего. Кажется, что после эпохальных событий конца 80-х «время перемен» сублимировалось в вязкость надуманного конфликта и житейское равнодушие. Среда монополизировала, сузила до тупика поле для предписанных профессией действий. Вначале — пока герой с маниакальным упорством и тщательностью пытался выявить дилера среди старших братьев несовершеннолетних подследственных, пока он надеется, что в Румынии, как и в Европе, закон о серьезном наказании за курение гашиша вскоре будет наверняка отменен, — зритель сочувствует полицейскому. Закон, которому вынужден подчиниться Кристи, — символ стагнации, связующий освобожденную страну с ее недавним тоталитарным прошлым.

Граница между старым и «новым, новым» миром не преодолена. Хотя свобода слова — толкования слов — налицо, а изменения грамматических правил узаконены. И все-таки годы идут, но по существу ничего не меняется. Те же заброшенные волейбольные площадки, безликие коридоры, мутная канцелярия. Однако в этой привычной безмятежности накаляются разрывы межличностных отношений.

В фильме Порумбою «Было или не было?» («12:08 к востоку от Бухареста») в канун нового 2006 года ведущий ток-шоу ищет героев для телепрограммы, в которой намерен пообсуждать, была ли в 1989-м революция в их городке или ее все-таки не было. В студии пенсионер Пешкочи, олицетворяющий Санта-Клауса для многих поколений местных жителей, и школьный учитель истории — господин Манеску. Учитель утверждает, что революция была — он вышел со своими коллегами на площадь еще до новостных выпусков о демонстрации в Бухаресте и побега Чаушеску. Однако разгневанные телезрители по телефону в студию удостоверяют, что на площади никого не было. Значит, и революции не было. Ее подстрекатели — друзья учителя — уже умерли или эмигрировали. А раз нет свидетелей, нет прецедента.

Переворот произошел, но, свидетельствует режиссер, уже переинтерпретирован в анекдот. Голоса участников предновогоднего шоу заглушаются (как глушились «вражеские» голоса до румынского бунта) в общественном голосовании — в пугающих яростью многочисленных звонках обывателей. Правда о времени, людях тает в подозрительно неоднозначных трактовках. Причем выясняется с гротескной подробностью, потребной для лучшего применения, точное, буквально по секундам, время выхода на площадь реальных или лжедиссидентов. В этом «прямом эфире» революция становится в историческом масштабе относительной или даже виртуальной. Жизнь после жизни в бывшей соцстране по-прежнему напоминает существование, когда ты совершенно бесправен, а твое занятие — быть историком или, например, честным полицейским — лишено всякого смысла. Дело в «Полицейском, прилагательном» важно закрыть, а не разбираться в нем — и чем скорее, тем лучше.

Дискуссия в фильме «12:08 к востоку от Бухареста» разворачивается на фоне фотографии той самой площади перед городской ратушей, на которой то ли свершилась, то ли нет революция. Участники шоу расходятся. Гаснет свет. Уче-

ники господина Манеску взрывают петарды по замершему — в ожидании календарного обновления природы — городу. Накануне Рождества учитель одалживает деньги, чтобы напиться до потери памяти, заглушить тоску и безмерное одиночество. Пенсионер Пишкочи покупает в китайской лавке новый, дешевый, недолговечный костюм Санта-Клауса. Заснеженные улицы. Сумерки. Один за другим загораются уличные фонари. Загораются в такт бесшумному дыханию обитателей сонной провинции.

В «Полицейском, прилагательном» все действующие лица и фоновые персонажи передают друг другу информацию. Необязательные или, напротив, важные фразы, вытянутые из контекста, потихоньку, не сразу, составляются в формулы, которые определяют и эту румынскую, а может быть, всякую жизнь после недавних восстаний. Однако толкование этих формул — затверженных давно истин — постепенно ведет к неожиданному пониманию человека и полицейского. Его судьбы, предназначения.

Изменения в обществе отражаются здесь в первую очередь в языке, в переменах грамматических правил. А значит, смыслов слов, закрепленных в статьях толковых словарей. И даже во введении бестолковых, но действенных толкований этих, теперь еще и «обвинительных», статей, «необходимых для общества». Для его порядка, за которым обязаны следить именно полицейские.

Порумбою ставит следственный эксперимент: он проблематизирует принципиальный зазор между реальностью и ее интерпретацией. Документом и притчей. Законом и жизнью. Умение привести к заблуждению — способ структурирования аморфной повседневности в условиях жесткой, безапелляционной системы. Апеллировать можно только к себе. Цена — какое-никакое благополучие.

Кульминационную сцену с толковым словарем в «Полицейском, прилагательном» предваряет эпизод покороче, в нем разбираются слова песни, которую жена Кристи, учительница, слушает за компьютером. Ужин героя в реальном времени сопровождается непрерывным звучанием сладкоголосой мелодии. Гимном банальности. И — след в след — ироническим устным эссе о природе обыденного сознания в толковании слов песни. Для жены это стихи о любви —«абсолюте», выраженной в поэтических образах. Жена-учительница философствует о риторическом приеме — анафоре: «Каким было бы море без солнца, а поле без цветов? Цветок — красивый, значит, он есть символ красоты». Муж-полицейский раздражен. Он недоумевает, почему все то же самое нельзя сформулировать, спеть, сказать по-простому: «Ведь цветы бывают красивые, а бывают уродливые».

«Совесть — это что-то внутри меня, она останавливает от совершения чего-то плохого. Того, о чем потом будешь жалеть». Таков мотив отказа Кристи от ареста мальчика, записанный по настоянию начальника участка напарником полицейского на доске. Начальник вызывает секретаршу с толковым словарем. И устраивает «концерт», играя в слова. Он манипулирует дефинициями, допрашивая секретаршу, обращаясь к собственному опыту и, наконец, к словарю, добивая детектива и лишая его инстинктивной потребности понять человека, может быть, преступившего, встать на его позицию. А в итоге заставляя отказаться от позиции как таковой. Словарная статья звучит так, а могла быть написана по-другому. Закон, как и словарь, ясен, но реальность сложнее, запутаннее. Интерпретация — дело витиеватое. В роли изворотливого босса — Влад Иванов, игравший предприимчивого доктора в фильме «4 месяца, 3 недели и 2 дня» Кристиана Мунджу. На сей раз он представляет изощренного провинциального «диалектика», румынскую тень Порфирия Петровича из «Преступления и наказания».

В «12:08 к востоку от Бухареста» Порумбою с помощью цитат из мифологического словаря, озвученных ведущим ток-шоу, структурировал гротескный студийный разговор. Однако толкование притч тут же забалтывалось в репликах — звонках — телезрителей. В «Полицейском...» начальник Кристи ис-

пользует толковый словарь для того, чтобы заболтать, мифологизировать здравые доводы своего подчиненного, интерпретированные им как абсурдные.

Притча о полицейском — существительном или прилагательном — формализуется режиссером в социальном и антропологическом документе. Собственно расследование, как и правда о нем, становится более эфемерным, чем сами «слова». Но парадокс: вербальная чехарда, устроенная боссом полиции с привлечением толкового словаря, для того чтобы втолковать честному полицейскому то, что понять он не может, но должен, определяет формулу невербальных — недосказанных — отношений между хозяином положения в участке (или стране) и его подчиненным (или согражданами).

Последняя страница словарной статьи увеличена во весь экран. Режиссер противопоставляет казенный печатный текст рукописным отчетам Кристи. Странички, исписанные тонким почерком, тоже заполнили кадр. Сухое изложение происшествий, гипотез слагается в интимный дневник главного героя. Ведь летопись пустякового дела имеет для Кристи не только профессиональное значение. Поэтому внезапно прерванное расследование ведет к личной трагедии оступившегося — уступившего полицейского.

Пока Кристи занимается следствием, он есть, но в тот момент, когда подчиняется интерпретационному натиску босса, — перестает существовать. И превращается в «прилагательное». Иезуитский урок начальника полиции, привлекшего толковый словарь, чтобы объяснить значение таких понятий, как «совесть и мораль», сломал, как на известных в истории допросах, то есть «убил» словом незамысловатого человека, полицейского Кристи.

Жена-учительница случайно читает забытый дома отчет мужа и находит в нем одну грамматическую ошибку. На первый взгляд совсем незначительную. Уже два года слово «никакой» в румынском языке — отрицательное местоимение и пишется слитно. Раньше оно было прилагательным и писалось с отрицательной частицей раздельно. Детектив поражен: «Кто отвечает за правописание?» «Академия Румынии», — улыбается жена. Для Порумбою понятие «ошибка» равнозначно подмене смысла. Сбой на уровне языка оборачивается «грамматической» инверсией правильной/ложной жизни. Неисправленная ошибка в отчете Кристи, которую замечает его филологически чуткий начальник, соотнесена с капитуляцией полицейского во время подготовки операции по задержанию «преступника».

Стертая киногения этого фильма — в пристальном бытописании, в изучении на просвет новой и старой румынской «вещественности» (вещественных доказательств). В архетипичности социалистических интерьеров и экстерьеров. В отсутствии дистанции по отношению к героям, которые в «реальном времени» проживают то или иное событие. И, наконец, в постановке вопроса для единственно верного, а потому не существующего ответа, на который нужна внутренняя мотивация. Ведь реальность — это, в сущности, то, во что мы верим или чему доверяем. Вне доверия ее нет. Среди множества интерпретаций следов этой реальности, предпринятых героями фильма, одну выбрать трудно. Режиссер это понимает. Ошибка неизбежна.

Для финала Порумбою выбирает крупный план некоего молодого человека. Он стоит спиной к зрителям и чертит мелом на доске план захвата ребят. На той самой — злополучной — доске из кабинета полицейского чиновника. Только по голосу мы узнаем в незнакомце Кристи. И все же чуть-чуть сомневаемся. Обыкновенная доска, на которой можно все что угодно написать и стереть, становится метафорой пространства, в котором можно только что быть и вдруг исчезнуть. Стертая надпись как стертая графа биографии. Прошлой жизни.

Гаснет свет. Существительное по правилам новой игры (и не только в слова) стало прилагательным. Попсовая мелодия на титрах рассеивает румынскую «докудраму», иронически и философски подтверждая глубинную связь ее с фарсом.

И М Е Н А

Корнелиу Порумбою

КОРНЕЛИУ ПОРУМБОЮ:

«Я одержим идеей наблюдения»

2MORROW[3]

Мы публикуем фрагменты пресс-конференции румынского режиссера Корнелиу Порумбою, проведенной в рамках фестиваля «Завтра»/2morrow[3]» в кинотеатре «35 мм». Автор показанного на фестивале фильма «Полицейский, прилагательное» отвечал на вопросы гостей и участников фестиваля.

Вопрос. Музыка в вашем фильме звучит только из динамика компьютера и позже уже на титрах. Почему вы отказались от саундтрека?
Корнелиу Порумбою. Я считаю музыку наиболее возвышенным из искусств. Но мне не нравится, когда она накладывается на изображение, затмевает действие на экране. Я не использую ее, чтобы произвести впечатление на зрителя, — это не мой путь.
Вопрос. Согласны ли вы с утверждением Бунюэля, что мастерство режиссера заключается в том, чтобы полностью отказаться от использования музыки?
Корнелиу Порумбою. Я люблю Бунюэля, не знал, что это его слова, но я с ним полностью согласен.
Вопрос. Есть ли замыслы сделать картину по мотивам философии Канта? Ведь в вашем фильме, в позиции главного героя, ясно выражен кантианский категорический императив.
Корнелиу Порумбою. Мне более близка философия Витгенштейна. Вообще я стараюсь заранее не думать о таких вещах, а исхожу из реальности, из конкретных обстоятельств. В данном случае у меня были две реальные истории, которые и легли в основу картины. В каждом фильме отражено и мое мнение о мире вокруг нас и о кино. Конечно, на меня влияет и все то, что я читал, в том числе и философия.
Вопрос. Сначала обсуждаются местоимения, потом существительные... Почему фильм называется «Полицейский, прилагательное»?
Корнелиу Порумбою. Этот фильм — о смысле жизни и о словах. Название придало моему фильму дополнительный смысл. Сцена, где герои обсуждают написание местоимений, важна для меня. Я хотел показать, что мир меняется сейчас даже на уровне грамматики. Мои герои — посредники в мире, они передают информацию от одного к другому. И я сам ощущаю себя посредником.
Вопрос. Известно, что весь мир очарован (или раздражен) румынской «новой волной», «румынским чудом», как называют его некоторые. Чувствуете ли вы свою общность с другими режиссерами вашего поколения, есть ли у вас платформа, как в свое время была у режиссеров «Догмы»? Или же вы, скорее, «волки-одиночки»?

«Было или не было?» («12:08 к востоку от Бухареста»)

Корнелиу Порумбою. Думаю, что в программном плане говорить о «новой волне» не стоит, еще рано. Наше явление несравнимо с «новой волной» во Франции. Но думаю, что вкусы наши во многом совпадают. Как и режиссеры той когорты во Франции, мы говорим о том, что нас всех волнует, рассказываем о том, что нам интересно. И категорически отрицаем кино, которое несет в себе какую-либо пропаганду. Отсюда и такая резкость молодого румынского кино — режиссеры хотят оторваться от прошлого, порвать с идеологическими традициями. Поэтому довольно ощутимо чувствуется резкий отход от прежнего киноязыка. Наше кино в большой степени основано на документальной традиции, отталкивается от реальности. И, мне кажется, все, кто работает сейчас вместе со мной, разделяют такую позицию. С другой стороны, румынские режиссеры делают первые шаги — я, например, снял только два фильма. Мне кажется, со временем каждый найдет свою дорогу, мы будем сильнее отличаться друг от друга. Безусловно, мы знаем друг друга, общаемся, иногда обмениваемся сценариями. Но при этом нельзя сказать, что действуем как единый организм. Каждый все-таки сам по себе.

Вопрос. Румынское кино имеет огромный успех на международных фестивалях. Значит ли это, что в Румынии наступил расцвет отечественного кино? Пользуется ли оно успехом у зрителей?

Корнелиу Порумбою. У нас очень сложная ситуация — на всю страну всего девяносто кинозалов. Многие скачивают фильмы из Интернета, некоторые вообще потеряли навык ходить в кино, мой фильм посмотрели примерно двенадцать тысяч зрителей, что в десять раз меньше, чем собирает обычный американский фильм.

Вопрос. С чем, как вам кажется, это связано?

Корнелиу Порумбою. В 90-е годы Румыния вообще практически не производила кинопродукцию, только изредка снимали что-то режиссеры старого поколения. Могу сказать, что румынские зрители, по крайней мере большая их часть, не любят отечественное кино. Они ходят в кинотеатры исключительно ради развлечения. Серьезные фильмы их не привлекают. Но это вполне естественно, такие картины никогда не пользовались популярностью. Вкус массовой аудитории сформирован американскими лентами. За последние годы я и мои коллеги все же почувствовали, что в стране уже есть и «наша» публика, думаю, в будущем наши отношения с ней будут развиваться.

Вопрос. Как родился замысел фильма «Полицейский, прилагательное»?

Корнелиу Порумбою. В газете я как-то прочел историю о двух братьях. Первым был арестован младший, и он поведал о том, как предал своего брата. Был

арестован и старший. Вторую историю я услышал от своего друга, он работал в полиции и рассказал мне об одном деле, которое отказался расследовать, так как это противоречило его совести. Эти две истории и вдохновили меня. Я начал писать сценарий. У меня было три черновых варианта, над которыми я работал целый год. Потом начался период подготовки и съемок.

Вопрос. Каково ваше отношение к понятию «совесть»? Как к ней относится современное поколение?

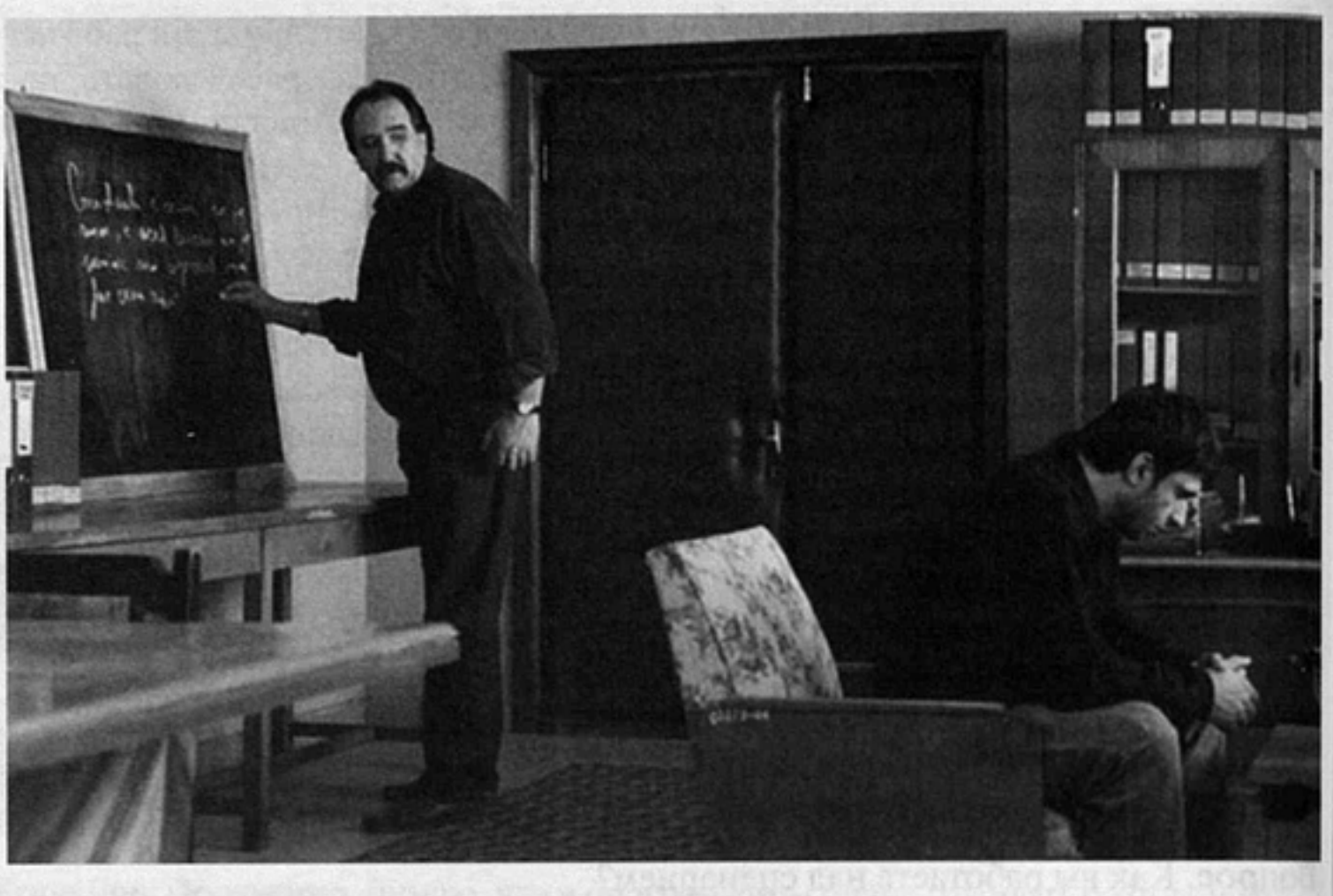
Корнелиу Порумбою. Не люблю обобщать. Начиная работать над фильмом «Полицейский, прилагательное», я разослал письма своим пятнадцати друзьям и попросил каждого дать определение совести. И получил совершенно разные ответы, у каждого свое понимание. Именно тогда я придумал сцену со словарем. Думаю, что мое определение совести во многом похоже на то, которое дает Кристи.

Вопрос. Должно ли быть сейчас какое-то общее понимание совести?

Корнелиу Порумбою. Конечно, в обществе должно существовать единое ее понимание, границы, за которые мы не можем заходить. Раньше эту функцию полностью брала на себя религия, но все изменилось. Сегодня понимание совести исходит из здравого смысла, она превратилась в некий размытый критерий, в то, что не дает нам выйти за рамки общепринятого.

Вопрос. Как вы работаете над сценарием?

«Было или не было?» («12:08 к востоку от Бухареста»)



«Полицейский, прилагательное»

Корнелиу Порумбою. Я не пишу краткие варианты, синопсисы и не продумываю четко весь сюжет от начала до конца. В этом процессе мне нравится свобода, когда по ходу можно придумывать героев, их биографии, нравится видеть, как они развиваются и живут. Поэтому сюжет выстраивается словно бы сам собой по ходу написания сценария. Герои сами ведут меня. Мне нравится не знать, чем закончится история. Люблю, когда идеи сами подсказывают ход развития событий. Первый вариант сценария обычно рождается из самой глубины моего сознания, пишу, не думая о концепции и темах. Во втором варианте уже задумываюсь о том, в чем же заключена главная идея, и начинаю переписывать отдельные сцены, чтобы она яснее проступала в каждой из них. На третьем этапе соединяю свои первоначальные идеи с главным замыслом, пытаюсь сделать сценарий цельным, чтобы основная тема гармонично отражалась в фильме.

Вопрос. Вносите ли вы изменения в сценарий во время съемок?

Корнелиу Порумбою. Обычно нет. Я могу изменить одну-две строчки, не более. Все основные эпизоды остаются неизменными. Но я очень много репетирую, таков мой метод. Каждая сцена — результат долгой тщательной работы с актерами. Это касается мизансцены, диалогов. В самом процессе съемок предпочитаю работать уже над более тонкими нюансами, связанными с ритмом диалогов, движением актеров, общим темпом действия, развития сцен. Но во время репетиций могут быть внесены изменения, иногда я даже добавляю иные сцены.

Самыми сложными в этом фильме для меня были сцены в полицейском участке. Мы снимали в реальном месте, и работать нам разрешалось только по выходным. Это вызывало большие организационные трудности. Было сложно выстраивать вторые планы со статистами, устанавливать нужное освещение. С виду простая сцена, где герой идет по коридору и поднимается по лестнице, потребовала не менее пятнадцати дублей. Мне было важно найти для героя какую-то особую черту в движении, это необходимо для концепции фильма — язык жестов, тела, индивидуальная манера существования. Это был самый трудный этап съемок.

Вопрос. Сначала герой кажется симпатичным и умным, но в конечном итоге он сдается, принимает точку зрения своего шефа. И здесь возникает вопрос морали.

Корнелиу Порумбою. Герой противоречив, таким я его и задумывал. В нем борются два начала. С одной стороны, в нем говорит совесть. С другой — в первой половине фильма он ведет себя, как настоящий хищник. Выслеживая своего подозреваемого, он испытывает удовольствие, как дикий зверь, пресле-

дующий жертву. Этот процесс увлекает его больше, чем результат. Фильм задуман как лабиринт, по которому блуждает главный герой. Я хотел затянуть зрителя в этот лабиринт значений, вопросов, которые герой задает себе, не находя ответов, заставить заблудиться в нем, задать себе те же вопросы. Но идея была в том, что в итоге босс все же убедит героя, и тот поддастся. Потому что когда человек долго блуждает по лабиринту и ему предлагают какое-то простое решение измотавших его проблем, он принимает его. Кристи принимает решение, которое, как ему кажется, может спасти его. Такова природа всех идеологий — коммунизм и фашизм тоже предлагают очень простые и потому привлекательные решения. Люди инстинктивно тянутся к тому, что кажется простым, оправданным и логичным. С самого начала я знал, что все кончится абсурдом. Потому что сам закон кажется мне таким. И вообще, в Румынии много нелогичного, необъяснимого.

Вопрос. Какими режиссерскими приемами вы достигаете высокой степени реализма в своих картинах? Зритель с первого кадра проникается уверенностью, что именно такова и есть реальность румынской жизни.

Корнелиу Порумбою. Я стараюсь документировать жизнь. В процессе работы над фильмом наблюдаю за главным героем, думаю о том, как он двигается, как ест, подробно изучаю его биографию, поступки и поведение. Я одержим идеей наблюдения и отражения жизни, изучаю время, в котором мы живем. И пространство, где обитает человек. Это интересует меня больше всего. Пристально наблюдаю за процессом проживания времени.

Вопрос. Как вы работаете с операторами? Они подсказывают вам какие-то идеи, может, протестуют? Бывают ли у вас с ними разногласия?

Корнелиу Порумбою. Учась в киношколе, я успел поработать с несколькими операторами. После ее окончания наконец нашел «своего» оператора, с которым у нас установилось взаимопонимание. С ним я снял и свою первую сорокаминутную картину, и следующие полнометражные работы. Мы долго обсуждаем каждую сцену перед началом съемок, советуемся, обмениваемся идеями. Я приношу фотографии, какие-то материалы, которые мы вместе смотрим и тоже обсуждаем. Мы уже отлично понимаем друг друга, поэтому сотрудничество оказывается плодотворным.

Мой метод работы над фильмом заключается в том, чтобы основательно подготовиться, как можно больше сделать заранее, спланировать и со-

«Полицейский, прилагательное»

гласовать все со съемочной группой. Я не сторонник импровизации на площадке, потому что в этом случае очень трудно совладать со съемочной группой и достичь того результата, к которому стремишься. Предпочитаю планировать все заранее. Например, когда мы с оператором создаем раскадровку, то определяем не только первый и последний планы движения камеры при тревеллинге, но также просчитываем различные фазы этого движения, стараемся понять, как сработает тот или иной кадр. Мне кажется, что в процессе съемки я как режиссер должен работать уже над более тонкими моментами, над интонациями, ритмом и жестами героев. Позволить себе это можно лишь при условии, что базовые вопросы уже решены до начала съемок.

Вопрос. За сколько дублей вы обычно снимаете сцену?

Корнелиу Порумбою. В фильме есть несколько сцен продолжительностью около десяти минут: например, с песней дома у героя или с прокурором (разбитая на два плана). На каждую из них уходил целый день работы, снималось порядка семи-восьми дублей. При этом они были тщательно отрепетированы. А сцена, родившаяся прямо на площадке — где герой покупает чай, — заняла примерно двадцать дублей, потому что продавщица была непрофессиональной актрисой и потребовалось много усилий, чтобы добиться нужного результата. Самым сложным оказался эпизод с прокурором, так как актер, игравший его, плохо знал текст и произносил фразы не так, как было нужно, пришлось переснимать — в итоге двадцать пять дублей.

Вопрос. С какими актерами вы предпочитаете работать: с профессионалами или непрофессионалами?

Корнелиу Порумбою. В предыдущих картинах я приглашал на главные роли профессионалов, с ними работать удобнее и легче. Конечно, иногда трудно найти актера-ребенка, приходится проводить кастинг среди неактеров. Я также часто работаю с артистами из провинции, хотя Драгос Букур — исполнитель роли Кристи в фильме «Полицейский, прилагательное» — житель Бухареста. Но с людьми из провинции легче работать, проще установить контакт, объяснить, что и как играть, с ними можно достичь высокой степени реализма. Кроме того, в процессе подготовки очень важно максимально вжиться в образ, сделать его реальным. Драгос Букур перед съемками месяц проработал в полицейском отделении, ездил вместе с его сотрудниками, наблюдал, как они работают, как общаются, как ведут себя в тех или иных ситуациях. Актриса Ирина Саулеску также попробовала себя в качестве учительницы. Таким образом, актеры прочувствовали своих героев, пожили их жизнью.

Вопрос. Как складываются ваши отношения с продюсерами? Как вы с ними работаете?

Корнелиу Порумбою. С моим продюсером у меня прекрасные отношения, мы дружим и отлично понимаем друг друга, ведь мой продюсер — я сам. У меня есть собственная компания. При этом у меня есть человек, который выполняет функции исполнительного продюсера. Он заключает договора, подписывает контракты, мы распределяем функции. Я самостоятельно выбираю проекты для продюсирования с художественной точки зрения, а затем перепоручаю организационные вопросы исполнительному продюсеру.

Вопрос. Как вы работаете над диалогами? Пытаетесь ли сделать их максимально приближенными к реальной речи?

Корнелиу Порумбою. Конечно, реалистическая составляющая диалогов очень важна, поэтому стараюсь придумывать своим героям не только биографию, но и специфические речевые характеристики, думаю, как и о чем они должны разговаривать, чтобы при этом сохранить цельность персонажей, их уникальность. Но в этой картине я перешел на некий иной уровень, решил сделать их речь более утонченной, изящной, тщательно работал над каждой фразой, оттачивая буквально каждое слово. Думаю, и дальше буду так работать,

и поэтому, возможно, в будущем мои диалоги будут более рафинированными и продуманными.

Вопрос. Как проходит процесс репетиции? Присутствует ли оператор на репетициях?

Корнелиу Порумбою. Все начинается с того, что я отправляюсь на поиски мест для съемки, будь то интерьеры или натура. Затем приглашаю туда актеров для репетиций, примерно на месяц. На данном этапе они уже подготовлены: знают свои роли, характеры персонажей, сюжетные линии. И весь следующий месяц проходит в тщательных репетициях. Конечно, одновременно идет и работа с оператором — мы прикидываем, как будет выглядеть тот или иной кадр, делаем фотографии, помогающие в последующей работе. Особенно важно на этой стадии спланировать натурные съемки. Например, в начале фильма есть сцена на заднем дворе. Это довольно большая территория, и отгородить ее полностью нам не удалось. В какой-то момент появился человек, стал переговариваться со своими приятелями с балкона. Когда мы попросили его не мешать, он возмутился, и дело чуть не дошло до драки. Поэтому вопрос места очень важен не только с художественной, но и с технической точки зрения. Нужно заранее выбрать ту или иную территорию, понять, как она устроена, какие там могут появиться люди. И предварительно все отрепетировать. Потому что если вы снимаете на натуре, особенно ночью, и встречаете компанию подвыпивших парней, у вас могут возникнуть большие проблемы.

Вопрос. Доснимаете ли вы какие-то сцены уже после окончания съемок, на этапе монтажа?

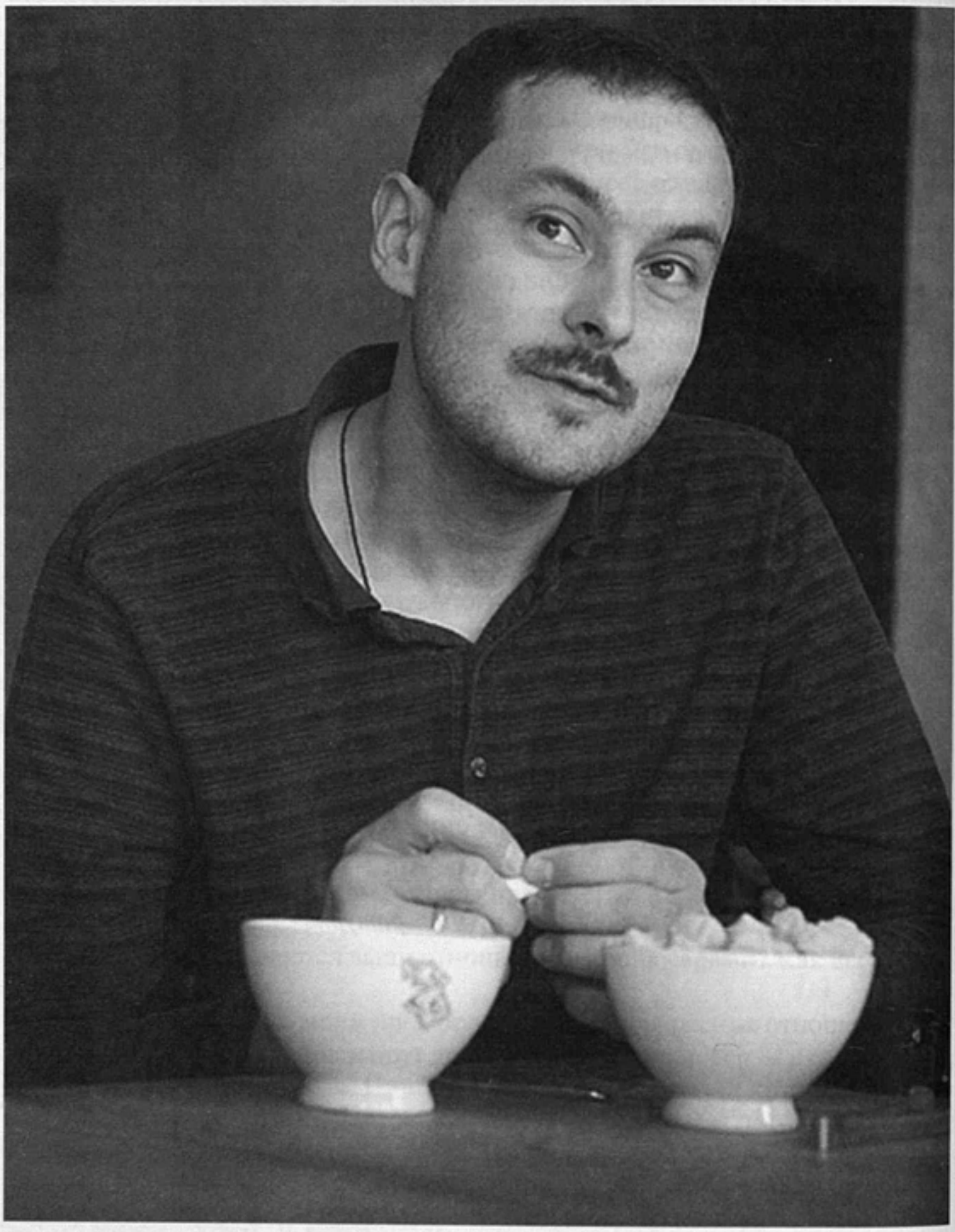
Корнелиу Порумбою. Нет, никогда. В киношколе я как-то попробовал это сделать, но ничего не вышло. После основного этапа съемок уже выходишь из нужного рабочего состояния. И актеры теряют запал и настроение, и сам я уже не могу сосредоточиться как следует, теряю энергию. Ничего толкового не получается. Только во время основного съемочного периода я чувствую себя на сто процентов хозяином положения, когда от меня зависит все. Поэтому на площадке стараюсь быть как можно более сконцентрированным и максимально реализовать задуманное, поскольку знаю, что потом невозможно будет что-то исправить или переснять. Иногда, когда смотрю фотографии, сделанные во время работы на площадке, я не узнаю себя, словно был тогда другим человеком. Поэтому не люблю давать интервью во время съемочного периода и не позволяю посторонним снимать сюжеты о моей работе. Это сильно отвлекает.

Литературная запись Елены Паисовой

АЛЕКСАНДР РОДИОНОВ:

Помимо «я» есть вечный «ты»

БЕСЕДУ ВЕДЕТ ЕЛЕНА ПАИСОВА



Александр Родионов

Елена Паисова. Прежде всего расскажите, где вы учились драматургии и как проходил учебный процесс.

Александр Родионов. Я окончил Литературный институт, учился на отделении литературного творчества — семинар прозы, руководитель Сергей Есин. Официального разделения по факультетам в институте нет, есть два основных отделения — литературного творчества и художественного перевода, на которых проходят семинары по разным профилям. А так все учились вместе, у нас на курсе было всего шестьдесят человек. Когда я учился, было впечатление, что институт сильно меняется, я еще успел застать его таким, каким он был

прежде. За год до моего поступления — в 1993-м — пришел новый ректор, начался ремонт. И со студентами тоже ремонт произошел, те, кто учился после меня, были в целом намного младше, чем те, кто доучивался из прежних наборов. А наш курс был где-то пополам между прежним и нынешним Литинститутом.

Е.Паисова. А как, по-вашему, следует обучать человека профессии драматурга? Возможно ли вообще научить этому?

А.Родионов. Представим, что мы исследуем нечто при помощи зонда. Обычно зонд проникает внутрь объекта. В случае же с человеком этот зонд не может проткнуть внешнюю оболочку, она очень эластична. Исследовать можно лишь то, как прогибается оболочка. И в отношениях учителя и ученика подобное сравнение справедливо. Даже если одному удалось получить от другого какую-то непосредственную реакцию, если у них произошло взаимодействие, нужно помнить, что это контакт только с внешней оболочкой, а не с внутренним содержанием.

Представим, что человек внутри уже драматург. Как же можно воздействовать на него извне, чтобы развить в нем его способности? Есть предположение, что это невозможно. Но в то же время люди как-то становятся драматургами. Известен целый ряд упражнений, способных помочь автору раскрыться, развиваться, найти что-то новое. С механической точки зрения воздействовать на драматурга невозможно, но, вероятно, существует какое-то волновое воздействие, способное вызвать резонанс. Если невозможно физическое воздействие, то необходимо использовать волновые излучения или что-то в этом роде.

Е.Паисова. Но что тогда повлияло на ваше становление как драматурга?

А.Родионов. Несколько раз я участвовал в процессе обучения драматургии — и как объект, и как субъект. Расскажу о двух мероприятиях, которые мне действительно запомнились. Первый пример — курс Людмилы Петрушевской, который она разработала по собственному методу. Уже много лет она ведет в разных местах курс упражнений для неписателей, людей, совершенно чуждых литературному творчеству. Там она рассказывает об искусстве импровизации, о том, как из нуля создавать драматургию, диалог или оправданный монолог. У нее своя система, свой способ объяснить стартовые условия драматургии. Они очень строгие, но при их соблюдении человек совершенно без подготовки из ничего может создать драматургический диалог. Людмила Петрушевская сосредоточивалась на ситуации автора, на том, как автору поверить в то, что он начинает действие, продолжает его, как поддерживает веру и вовлеченность в повествование. Она вела один год такой кружок и в «Театре.doc». И я видел, как ее упражнения действительно работают, драматургия возникает на глазах у тебя между людьми, сидевшими неподвижно, без жестов и заговорившими — наугад, без подготовки, всего лишь с соблюдением этих учебных законов, придуманных Петрушевской. Я думаю, она открыла основной закон диалога.

Второй пример — очень интересный семинар, проведенный англичанами из театра современной пьесы Royal Court. Семинар вел молодой человек по имени Доминик Кук, первый в Англии постановщик пьес Василия Сигарева. Он рассказал участникам семинара о замеченных им принципах драматургии Уильяма Шекспира. При этом фокусировался на драматургической конструкции, в которой главными являются герой и среда — среда как география и геометрия пространства и других персонажей и как совокупность всех контрагентов героя. Пьеса Шекспира становится в его восприятии удивительно красивой схемой; разноцветные — по мотивациям героев — линии движутся сквозь пространства, при этом движение происходит от расширенного пространства праздника, публики, открытого ритуала — «Мышеловка» — до предельно узкого пространства монолога: «Быть или не быть».

Мнение, что есть люди со склонностью к драматургии и без таковой, безусловно, ошибочно. Есть люди с некими помехами, которые мешают им за-

«Свободное плавание», автор сценария Александр Родионов, режиссер Борис Хлебников

ниматься драматургией, и есть те, у кого их нет. Талант есть у всех, вопрос только в том, сколько труда потребуется автору, чтобы этот талант действовал на территории конкретного искусства. Драматургия отличается от ряда других искусств, скажем, музыки, танца, живописи, в которых важно заранее и по школе тренировать исполнительское умение. Талант создания хорошей пьесы не пропадает с возрастом, с посторонним жизненным опытом и не зависит от образования. Поэтому драматургия — социально открытое искусство: вы можете рассказать хорошую историю, сидя в тюрьме, уйдя на пенсию и никогда вообще не видев театра или кино. Я думаю, что драматургия — это просто-напросто ситуация, в которой человек ведет повествование. И если нет обстоятельств, которые мешают его развитию, если это единый сплошной рассказ, если человек слышит его без нарушений ритма и сбоев смысла, то он является драматургом. А если нарушения чувствуются, если читатель теряет нить повествования и мысленно проматывает определенные куски — то, значит, драматургом является читатель.

Е.Паисова. Современная драматургия — довольно противоречивое явление, часто вызывающее споры и чуть ли не философские дискуссии. Как вы понимаете творчество современных авторов? У них довольно странное восприятие реальности, видение жизни, часто кажется, что реальность их вовсе не интересует. Особенно это чувствуется в кино...

А.Родионов. Основной поток пьес, которые пишут сейчас, — это реалистичные искренние пьесы о жизни. Это не значит, что все они хороши как пьесы, но это значит, что авторы пишут априори без каких-то оптических накруток по отношению к тому, какой предстает эта жизнь, о которой читаешь в газетах и говоришь с людьми, такими же, как ты сам, о жизни в интервале от плацкарта до деревни. Вы говорите, что авторы не отражают реальность в своих работах. Я с этим не сталкивался как с проблемой. Возможно, слож-

ности возникают, когда происходит встреча с технологиями. Может, вы судите по картинам, которые прошли фильтр проката, крупного производства. Если вы посмотрите программу «Кинотеатра.doc», у вас не будет, я надеюсь, такого ощущения. И вы согласитесь, что отражать или не отражать — не главная проблема в работе с реальностью.

Большая часть современных пьес написана в реалистической манере, в режиме воссоздания обычной повседневной реальности, но то, что их множество, не значит, что это хорошо. Просто когда о реальности пишут много, люди в нее вникают. И это ситуация, когда просто написать о реальности недостаточно, чтобы что-то сказать.

Е.Паисова. Вы много работали с молодыми режиссерами. Расскажите, как складываются отношения между режиссером и сценаристом?

А.Родионов. Думаю, можно описать это так. Скажем, человек подводит тебя к картине. Он показывает, ты смотришь. Возможно, будь ты один, просто ходил бы по галерее, смотрел на другие картины или на промежутки между картинами — но он выбрал именно эту и хочет, чтобы ты смотрел именно на нее. Допустим, он взял тебя за руку и подвел к картине «Всюду жизнь». И говорит: «Смотри на голубей», хотя тебе, может, кажется, что там есть что-то поинтереснее. Бывают, конечно, и такие, которые говорят: «Смотри, какая рама качественная!» Им не очень важно, что в раме еще и картина есть. Тот, кто подвел к картине, — режиссер. Ты — сценарист. Это ситуация, когда режиссер показывает, о чем он хочет написать сценарий. Но режиссер пространственно ближе к тебе, чем картина. И тем же взглядом, каким смотришь на картину, нужно смотреть на него. Полотно никуда не денется, оно всегда есть и будет. Но чтобы увидеть то, что видит он на картине, нужно почувствовать, почему он тебя зовет смотреть на эту картину, именно в этот момент и именно на то, на что он показал. И получается два плана работы. Один — история, которую ты пишешь, со всеми ее соприкосновениями с некоторыми частями мира вокруг, который чем-то созвучен — буквально или иносказательно — с тем, о чем ты пишешь. Но точно так же, как к другому, как к существующему, как к сюжету и к той реальности, что соответствует твоей теме, надо отнестись и к режиссеру.

Режиссер — просто человек. Обычный, такой же, как другие люди. И есть ценность в том, чтобы посмотреть на этого человека, попытаться понять, что его волнует, что у него внутри. Картина у тебя в фокусе, это твой объект, то, на что ты должен смотреть, чтобы что-то понять, передать. Но человеческое содержание — в режиссере. Для кого-то «Всюду жизнь» — о страданиях каторжников; в крайнем случае, для тех, кто не любит людей, — о несчастных голубях, которым приходится есть всякий мусор, что бросают им грязными руками; или о том, какая там антисанитария и как трудно приходится охранникам и машинистам, о государстве, которое вынуждено пускать грязные вагоны по железным дорогам... А парадокс в том, что эта картина — еще и про личность режиссера, который не ездил в таких вагонах и питается — в отличие от каторжников и голубей — не хлебными крошками. Если к тебе приходит человек, которому почему-то кажется, что он сам не может написать сценарий и ему нужен сценарист, лучшее, что можно сделать, — начать думать, собирать материал, знакомиться с темой, смотреть на нее по-своему — и, не нарушая своей правды, включить в нее и образ того человека, который выбрал эту тему.

Е.Паисова. Значит, личность режиссера в каком-то смысле важнее, чем сам фильм?

А.Родионов. Есть перспектива значимости и перспектива объективности. Значимость в том, на что ты смотришь, в том, что выделено кружком, подчеркнуто светом, взято в рамку, имеет непосредственное значение, художественный образ, авторитет. В этом плане пример с картиной очень показателен. Там все то же, что и в фильме, — сюжет, тематика, герои, проблема. Найдя все это, воплощаешь найденное в жизнь. А с объективной точки зрения... Прав-

да в том, что чисто геометрически тебе ближе человек, из-за которого ты стал на все это смотреть и который будет снимать кино по твоему сценарию. Если не поверить в то, что некая ситуация важна и должна стать поводом для вложения твоих впечатлений и переживаний, ничего не выйдет. Это правильно и с производственной точки зрения, потому что ему, режиссеру, снимать кино. И дай бог не открыть что-то такое, от чего не захочется друг с другом больше общаться.

Режиссер — это натура. И если он не хочет делать что-то, предложенное тобой, если он недопонял или не принял какие-то идеи, будет обидно, поскольку пострадает история, и ты должен все сделать, чтобы объяснить свою мысль, отстоять правду увиденного тобой мира. Но если он чувствует нечто иное, чем ты, не может себе представить любовную линию или счастливый конец в картине, а ты думаешь: «Ну как же без этого?», есть смысл поверить ему — не просто его авторитету и опыту, а ему как живому человеку, с которым ты пишешь историю. Ведь, можно сказать, я делаю гипсовую маску с его внутреннего мира. Может, она не очень красивая, но если чувствуешь, что это его мир, надо отразить его. Ты словно пишешь пейзаж как портрет режиссера. И, глядя на этот пейзаж, узнаешь в нем человека, которого хотел изобразить. Хотя, может, деревья на картине и не складываются буквально в прическу Николая Хомерики, а горы — в череп Бориса Хлебникова.

Е.Паисова. Мне кажется, у многих драматургов довольно сложные отношения с кинематографом. Не каждый автор возьмется за сценарий, ведь это особый мир. Почему, как вам кажется, молодые драматурги редко пишут для кино?

А.Родионов. Важно понимать, что театральные драматурги часто пишут не для театра, а просто потому, что у них есть вера в свои произведения, в то, что их пьесы имеют право на существование. И потом уже находятся театры, и большие, и маленькие любительские, и экспериментальные, и коммерческие, которые верят авторам и ставят их пьесы. В кино несколько обратная пневматика: оно не хочет всасываться в мир автора, если, конечно, это не сам режиссер, как, скажем, Алексей Балабанов, Алексей Мизгирев, Алексей Попогребский и другие Алексеи, а воспринимает сценариста как технического сотрудника. Я читал сценарии непоставленных фильмов и вижу, что есть мир людей моего возраста и чуть старше, которые пишут искренне и талантливо, и это несправедливо, что публика их не знает, что режиссеры и продюсеры не верят в них как в драматургов. Потому что сочиняют они ничуть не хуже других. Бывают случаи, когда видно, что люди запутались в истории, сценарист замучился, изначальный замысел оказался потерян, авторы не смогли понять, как раскрыть материал, замазали его штукатуркой, и в нем все умерло. В мире театральной драматургии, к счастью, все же сложилась традиция верить в то, что писатель может быть основой.

Е.Паисова. А согласились бы вы поработать в кино, если бы вам предложили написать обычную жанровую историю? Ведь сценарий тоже создается по своим законам.

А.Родионов. Жанр — очень обобщенное понятие. Драма, комедия, детектив. Как, например, определение «лицо славянской внешности», «кавказской наружности». Вроде бы все просто. А как описать человека обычного, который — «как все»? Поэтому сказать, что сценарий относится к жанру драмы — значит, просто сказать, что там есть действие. Тоже, конечно, довольно беспроигрышное замечание. Но если работать в рамках жанра, нужно следовать каким-то законам, которые будут отвечать общим представлениям людей о том, что они проживали много раз, читая и смотря какие-то произведения. Или ты обслуживаешь жанр, или пишешь о том, что тебе нужно, не обещая жанру заботиться о нем. И дело не в том, что жанр — это плохо, а авторское, внежанровое — хорошо. Просто какой смысл писать такое, если, конечно, это не сказка, которую рассказываешь ребенку, чтобы ему было весело.

«Живи и помни», автор сценария Александр Родионов, режиссер Александр Прошкин

Е.Паисова. В фильмах многих молодых режиссеров, которые, видимо, тоже недолюбливают слово «жанр», главные герои — так называемые «обычные люди», прохожие с улицы. Но почему-то «обычные» в их понимании — обязательно убогие, маргиналы, бомжи или сумасшедшие, фрики. Взять хотя бы героя «Шультеса». На мой взгляд, это совсем не обычный человек, он выглядит, скорее, как марсианин на улицах Москвы. Он какой-то неживой. И такое ощу-

щение возникает при просмотре многих картин, снятых молодыми «про жизнь». Вы наверняка слышали, что в отношении к такому кино уже часто применяется термин «постдокументализм»...

А.Родионов. Как раз герой упомянутого вами «Шультеса» — воплощение нормальности. Абсолютно никакой человек абсолютно никакой внешности в никаком городе. Весь фильм построен на его нормальности. Потому он и кажется вам неживым, что нормальный. Думаю, если бы у него была память, его жизнь не стала бы более содержательной. Если представить его в прошлом, получится стандартный набор жанрового сюжета: у него была жена, работа, мотивация, даже машина. Он был сильный молодой человек. Все на своих местах. И вот он теряет память и оказывается выбит из своего жанрового арсенала. Но при этом он абсолютно такой же нормальный, как раньше. Представьте себе, что был бы приквел «Шультеса»? Так вот, на самом деле такой приквел есть — это бесчисленные детективы, мелодрамы, боевики «про нормальную жизнь» — там действуют такие же пустые и неуютные люди. Но машинальный сюжет спасает их, говорит им, кто они: герои, злодеи, любовники, бандиты, спортсмены. Эффект «Шультеса» в том, что потеря памяти здесь не служит промежутком между прошлыми и новыми приключениями, она показывает, чего стоит и как трудна «нормальная жизнь» и каково это — пристально на нее посмотреть.

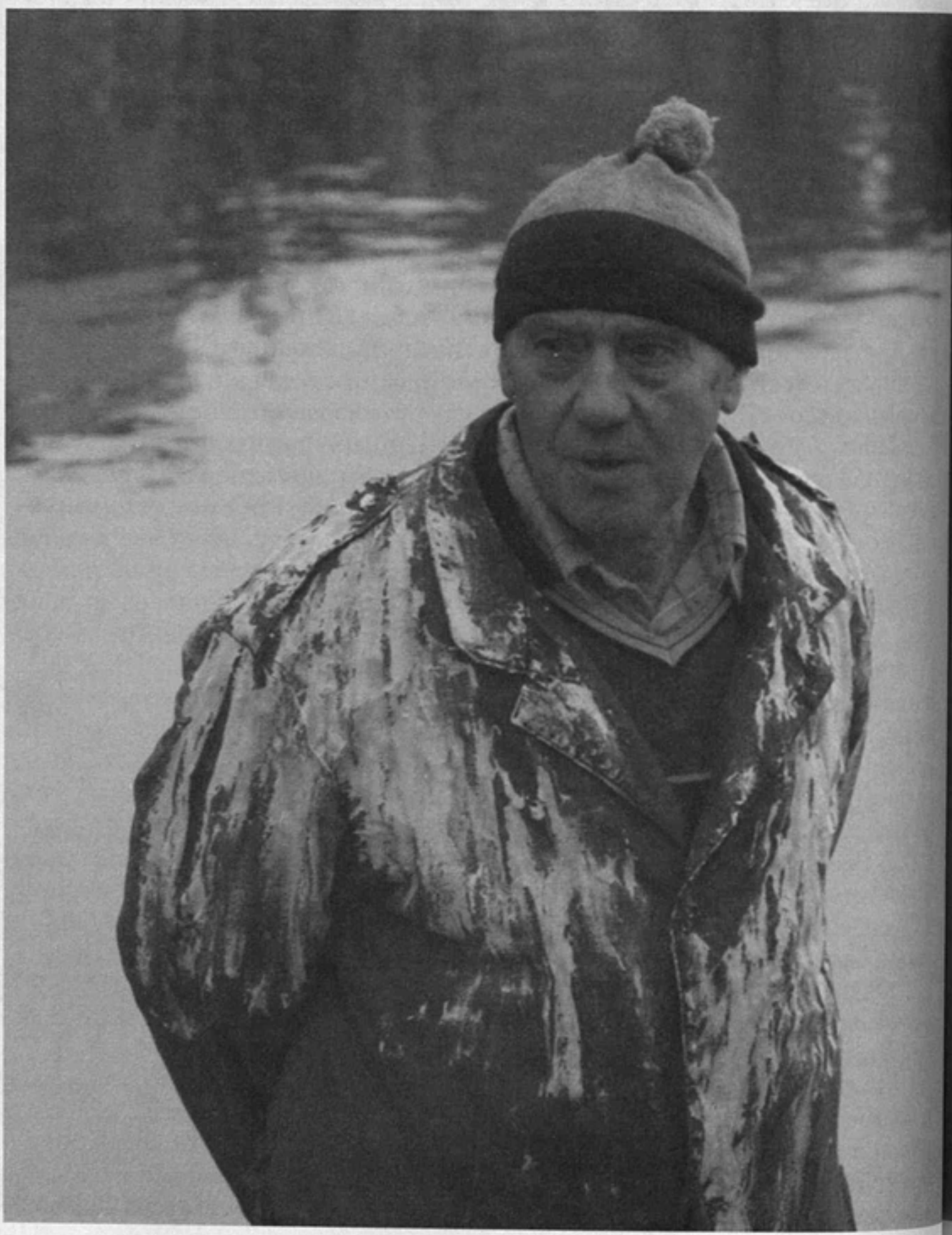
В середине 1990-х годов открытием в театре стала новая английская драматургия. Спустя несколько лет после написания эти пьесы начинали ставить на континенте, привозили к нам из Германии и Польши, у нас тоже ставили. И в большинстве случаев постановки резко отличались от того, что было написано и, часто, поставлено на родной премьере. Но именно эти постановки создали внятную и довольно никчемную стилистику. Самая яркая и грустная история — это пьесы Сары Кейн. Над их первыми постановками работали люди, которые общались с ней и понимали. А критики и большая часть публики, наоборот, не поняли совсем. Это дало ей право и основания писать все прямее и прямее, и на этом прямом пути к выражению своих чувств, впечатлений и фантазий она разрешила себе писать без оглядки на чужое. Ее последняя пьеса «Психоз 4.48» выглядит как ритмизованный монолог. Но если разобрать эту пьесу и премьерный, уже посмертный, спектакль по ней, это достоверная и реалистичная история нескольких обычных дней обычного человека — героини, которая пошла лечиться к психологу, в результате на этих беседах немножко влюбилась, немножко обломалась, вдруг перед ней замаячило самоубийство, но она еще ходит к психологу в надежде на любовь и спасение. И каждую ночь, когда ей не спится, она вспоминает свою любимую детскую книжку про заколдованного принца, который только раз в сутки становился самим собой — но всегда в одиночестве, среди глубокой ночи, и никто его нормальным не заставал. Этот образ из английской детской книжки похож на судьбу пьес Сары Кейн. Потому что в них гротеск, насилие, условность были осмысленны и не были самоцелью. Они были субпродуктом ее честного и нескучного взгляда на себя и на своих героев. Обычные слова режиссеров и критиков, сталкивающихся с пьесами Сары Кейн, — «отчуждение», «жестокость», «отсутствие коммуникации». В «Психозах» и «Очищенных» много крика и патетики, увидите вы там где-то бритую женщину, где-то голых красивых танцоров, где-то патетическую дискотеку с разнаряженными садистами и много-много видео.

Оказалось, есть люди, которым удобно работать со стилем, а не со смыслом. Если от таких людей зависят наши контакты с инопланетянами, я в ужасе от того, сколько контактов пропало зря.

В театральной постановке появляется стиль, и то, что было рассказано в частной жизни, становится компонентом стиля, поводом, чтобы рассказать о какой-то посторонней мысли. Она, возможно, не заслуживает пьесы, скорее чего-то статичного — фотографии или картины. Допустим, такие мысли: «смерть — это ужасно», «бедность — это противно», «тело человека некачест-

венно», «молодость — это чужое богатство», «красота — это привлекательно, но обломно» и т.п. Интересно то, что арсенал внешнего мира, в котором мы живем и который для нас привычен, превращается в элементы стилизации. Музыка, неоновые витрины, ситуации, когда мы встречаемся с униформой, супермаркет как воплощение безликого, милиционеры и так далее. Все это просто есть в жизни, это не стереотипы. Это началось не с частного, а с общего.

Поп-музыка родилась, когда кто-то решил заработать много денег и проэксплуатировать что-то, будь то готическая стилизация или что-то розово-голотелое. Милиция началась с того, что кто-то решил проэксплуатировать образ безликости, символического оружия, чувство, что перед тобой человек с резиновой палкой, которого ты боишься больше, чем обычного человека с ножом. Супермаркет, который кажется тебе чем-то нечеловеческим, безличным, а на самом деле не сильно отличается от обычного рынка. Такие явления начались с чисто функциональных идей, с объяснимого, с обобщения, отрыва от чего-то. Когда это показывается на экране или на сцене как антураж, то внезапно возникает — абсолютно в обход цели авторов — непредвиденный контакт со стилизацией, заложенной кем-то во внешнем мире. Опасность



«Сумасшедшая помощь», автор сценария Александр Родионов, режиссер Борис Хлебников

в том, что стиль может пересилить, перевесить смысл. Думаю, многие вещи представляются иначе, чем были задуманы, когда про них читаешь или на них смотришь. Это случаи, когда люди берут ради непосредственного репортажа что-то, что для них нормально. Привычную для них жизнь, которая со стороны может выглядеть экзотично. Если вникнуть в это, поймешь, что авторы писали только о главном, у них не было экзотического, экстремального взгляда. Для того чтобы понять это, нужно самому посмотреть нейтрально, не вздрагивать на входе.

К вопросу о «нормальности». Если пишешь о каком-то человеке, то нельзя смотреть на него «суженно». При этом нужно оставаться собой, видеть героя и все, что с ним происходит, по-своему. Если расскажешь не все, что увидел, то лучше не писать. Бывает, у меня появляются мысли по поводу каких-то сюжетов, но я понимаю, что не смогу пересилить нагрузку фона, написать про члена партии, например, или про представителя модного бизнеса, или, скажем, про следователя. В таких историях присутствует очень сильный фон, нагружающий идею, довлеющий над нею.

В сюжетах про героев-маргиналов, о которых вы говорили, проблема в том, что есть темы, созвучные уже сложившемуся стилю, который взял се-

бе на вооружение соответствующий антураж. В этом смысле «истории про бомжей и наркоманов» тоже испытывают большую нагрузку: их атакует стиль, который парадоксальным образом может превратить такие сюжеты в некие островки комфорта. Конечно, истории о бомжах, сумасшедших, маргиналах не являются любимым развлечением масс, хитами кинотеатров или традиционным объектом эксплуатации гламурных художников. Но по сути они — не очевидный камертон всех историй про то, что счастье приезжает к нам на красивой машине, а девушек любят за то, что они пользуются хорошей косметикой, имеют хорошее образование и живут в хорошей квартире. Получается, что при каждом просмотре фильма про «нормальную» — «красивую» — жизнь с обратной стороны экрана синхронно идет несуществующий фильм про ненормальность всего непохожего и некрасивого. Проблема такой «нормальности» еще и в том, что у нее очень широкий захват, куда шире, чем даже границы среднего класса. Предлагаемому стандарту «отдаются» люди, которые на самом деле не живут «нормально». Скажем, человек, который не может понять, как ему жить на пять тысяч рублей в месяц и как помочь родителям выплатить кредит, если ему понизили зарплату на заводе, вечером, приехав с этого самого завода в переполненной электричке, смотрит «Универ» на ТНТ. Вот почему фильмы с нестандартными персонажами такой зритель воспримет как нечто плохое, ненормальное, экзотическое, чью-то такую же нормальную жизнь.

Когда мы видим гротеск, нужно подумать: может, это не намеренное преувеличение, нацеленное на то, чтобы поразить нас чем-то вычурным, необычным, странным, чтобы передать нам некое послание и авторский взгляд на мир, — может, это просто-напросто наброски о той жизни, о которой мы забыли. Гротеск на самом деле может быть правдивым рассказом о жизни, и к нему надо относиться с осторожностью. У всего странного, что мы видим в искусстве, должна быть презумпция реалистичности. Если мы видим у Гойи рисунки, на которых мучают людей без штанов, это может быть листок из серии «Капричос», а может быть документальная зарисовка реальных ужасов времен наполеоновских войн. И если мы верим в вероятность второго, то надо с большей верой относиться и к правдивости первого.

И никакого «постдокументализма» здесь нет. Есть попытка изобрести термин на пустом месте. Если поверить в этот термин и попытаться его объяснить, получится, что как будто сначала была документальность, люди пытались честно смотреть на мир, верить ему, ухватить его, правдиво отразить, а потом пришли другие — более прожженные, умные или ленивые, которые решили, что нет смысла верить реальности. Они стали использовать антураж, известный нам по документальным фильмам, но в странной эклектичной, экзотичной и эксцентричной манере. Зачем это кому-то делать? А даже если такие люди появятся, то термин «doc» здесь будет ни при чем.

Е.Паисова. Чувствуете ли вы ответственность за то, что пишете? Ведь наверняка каждый пишущий понимает, что так или иначе влияет на умы читателей. Задумываетесь ли вы об этом?

А.Родионов. Был такой писатель Александр Володин. Во всем его творчестве прослеживается интересная особенность, сквозной мотив — чувство вины. В его стихотворениях герои часто пишут для себя, наедине с собой. Как Гамлет на сцене, когда он спрашивает сам себя: «Быть или не быть?» Его никто не слушает, он один, мы понимаем это — но, обращаясь к себе, он не просто думает, ему важно говорить вслух. Это иная ситуация, нежели полное уединение. С одной стороны, он один и может свободно говорить, но в то же время и не совсем один, поэтому ему нужно произносить слова. Так написаны многие вещи Володина, которые рассказывают о чувстве, возникающем, когда человеку кажется, что он поступил неправильно: он не может допроситься прощения у себя, у воображаемого кого-то. Казалось бы, в чем проблема? У кого ему просить прощения, если он наедине с собой? Кому есть дело до его

«Сказка про темноту», автор сценария Александр Родионов, режиссер Николай Хомерики

ошибок? И может, только он считал это ошибками? Может, со временем эти поступки стерлись и теперь не имеют никакого значения? Но предположим: есть такая ситуация, что все снаружи не имеет смысла, что что-то перед чем-то не устоит — перед временем, перед пространством, — потеряет или переменит значение. Но всегда есть кто-то один, с кем человек и говорит, находясь вроде бы наедине с собой. Этот кто-то все знает. Это не Бог, потому что Бог «погрустит и простит», как сказано у другого поэта. Это кто-то другой. В ту секунду, которая не исчезнет и будет длиться вечно, несмотря на все внешние изменения, с тобой всегда будет кто-то неизмененный, который все знает. Ты забудешь, а он всегда будет знать. Раз подобное чувство вины возможно, у человека всегда есть ответственность. Перед кем он должен отвечать? Или — у кого просить прощения?

Существует, помимо «я», еще вечный «ты», и неизвестно, где он находится. Это настоящий читатель. Он либо поймет все так, как ты хотел, либо так, как ты на самом деле написал. Если ты что-то не так написал, ему от этого будет хуже.

С внешней же точки зрения, никакой ответственности не может быть. Мы знаем, что человек может посмотреть на картину «Явление Христа народу» и совершить преступление, что может прочитать сказку «Колобок», а она побудит его сделать что-то плохое. Но это случаи, когда фокус-группа определяется не большинством, а исключениями, поэтому она не срабатывает.

Е.Паисова. Недавно заговорили о «новой волне» российского кино. Поколение сменилось, пришли новые режиссеры, драматурги, появились общие темы, проблемы, сформировался новый язык. Разделяете ли вы это мнение?

А.Родионов. Авторы пришли разные. Вырыпаев, например, диаметрально противоположен Сигареву. Если предположить, что в «новой волне» могут сосуществовать настолько непохожие люди, то можно допустить, что «новая волна» — не вполне художественное явление. Ощущение любой волны – это видимый со стороны побочный результат, а не процесс. Нездорово, чтобы в искусстве были волны, надо, чтобы был поток. В драматургии каждый год появляются новые авторы. Личности, имена. В прошлом году – Пряжко, в этом — Пулинович, в будущем году придут новые, которых себе представить нельзя, и прежние продолжают писать. И все они разные. И новые отличные вещи, двигающие нас вперед, появятся без связи с поколением, манифестом, средой или кругом общения. Это здоровая ситуация. «Волна» — ситуация больная. Потому что после волны что-то оборвалось, за ее гребнем не увидели чего-то идущего на смену. «Новая волна» не факт искусства. Искусство — это ветер, он веет, где хочет, и, невидимый, сносит с места камни, поднимает волны или хотя бы развевает флаги. А «волна» – это свойство пассивной среды, в данном случае публики, это соединение тех зрителей, кому вдруг почудился в наших героях облик Дымовского и Евсюкова. К «новой волне» принадлежит Станислав Говорухин. Тенденция оформления «новой волны», мне кажется, началась фильмами «Однажды в провинции» Кати Шагаловой и «Кремень» Алексея Мизгирева — тогда впервые зазвучали нотки неадекватной реакции, публичного спора тех или других полуофициальных лиц и масс. Все общее в фильмах нынешней «новой волны», кроме года выпуска и показа на «Кинотавре», — это только реакция, добрая или злая, на какие-то образы мира, и то, по-моему, существующие не в фильмах, а в их восприятии. Там, в общественной оценке, они и кажутся «новой волной».

Сейчас в кино появились новые технологии, режиссеры снимают на «цифру», на видео. Доступность технологий приводит к тому, что все большее число людей могут свободно снимать кино без посторонних отвлекающих обстоятельств, не обращаясь к сценаристам, могут рассказывать истории, которые им интересны. И это прекрасно.

Е.Паисова. Как вам кажется, где, в каких плоскостях сегодня заложены основные конфликты? Как изменилось их восприятие и осмысление?

А.Родионов. Если мы попробуем мерить конфликты «современностью», то, боюсь, наделаем производственных ошибок, да и, может быть, ошибка брать в «основу кино» конфликты, ведь не всегда в конфликте сторон замечаешь важного участника — себя самого.

По-моему, все основные конфликты — традиционные, вечные. Власть – уроды; деньги — зло, а без них трудно; любовь есть, это хорошо, но бывает поразному; нет любви — это плохо. И так далее. Унылая квартира, в которой живут так называемые «нормальные люди» и не видят в своей жизни событий, яркая картинка из телевизора с улучшенным миром и чужая жизнь за окном с неведомыми прохожими, которых боятся, — это выглядит как три разных мира, три разные эстетики, три жанра. Но интересно становится, когда смотришь на это даже не как на триптих, а как на единое, просто продолговатое полотно, прямоугольник. Картина с тремя цветовыми пятнами, каждое из которых чувствует себя отдельным. Это не конфликт миров, а их единство. Это и интересно. И еще интересно, что за границей этого рассказа про мир, чувствующий себя тройным, — что-то нам неведомое. Оно не прячется – просто мы его не видим. Но оно уже там. И стоит, и ждет, как в пьесе Метерлинка «Там, внутри». И когда оно войдет на картину — мир изменится. Наша жизнь — это пьеса «Там, внутри», только мы ее смотрим изнутри декорации-домика, но мы уже можем догадываться, что там, снаружи, что-то может оказаться. Вот все это и есть, я думаю, самый интересный конфликт.

Е.Паисова. В современном кино редко встречаются конфликты, которые лежали прежде в основе социального кино. С конфликтов общественно значимых акцент все заметнее смещается на частные, внутренние. По-вашему, возврат к тому социальному кино невозможен? И что вы понимаете под словом «социальное»?

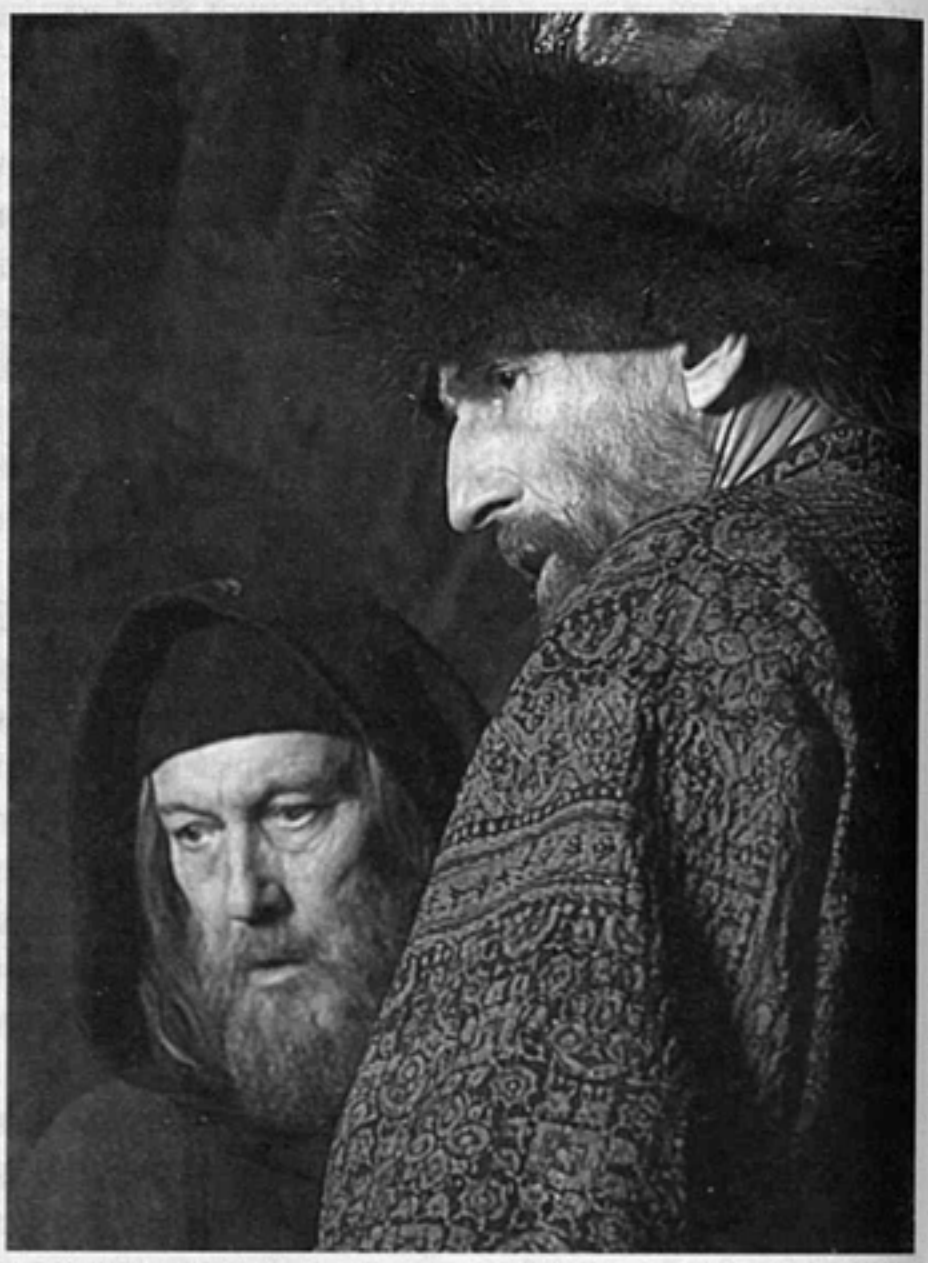
А.Родионов. Мы сейчас живем в меняющемся мире, и социальное кино нельзя определить четко, одним словом. Бывает, что вы смотрите фильм, который вызывает противоречивые чувства, потому что показанное не совпадает с тем, что вы видите вокруг себя. Возможно, вам кажется, что он нарочно сделан так, чтобы люди в рождественский вечер пожалели девочку со спичками или бедных детей, мыкающихся в снегопад, как в фильме Муратовой «Мелодия для шарманки». Но бывает, что картины, не нацеленные на такую реакцию, все равно заставляют задуматься о жизни других людей.

Каким вообще должен быть фильм, чтобы, смотря его, зритель не подумал об обществе? На фестивале «Флаэртиана»-2009 мне повезло посмотреть китайскую картину, которая и победила в конкурсе, — «Петь, чтобы выжить». Режиссер Юй Гуани показал людей, живущих в заброшенном поселке. Правительство намерено выселить их отсюда, чтобы освободить территорию для будущего водохранилища. Но люди не сдаются. Они счастливы там, в полном одиночестве, вдали от многотысячных толп. Но потом к ним пришли, чтобы снести бульдозером их жилище. Это фильм про то, как три человека жили, молчали, охотились, выживали в естественных природных условиях и — пели и танцевали. В нем нет никакой социальной борьбы. Но это и фильм об обществе.

Е.Паисова. Как вы думаете, почему в России нет качественного мейнстрима, такого, как на Западе? Хорошего популярного кино с адекватными персонажами без надрыва и изломов? Почему нет простых, всем понятных, но при этом не плоских историй?

А.Родионов. Неужели нет? Я кино смотрю мало, но мне всегда верится, что то, про что слышишь «его нету», есть, может быть — в другой форме. Даже эротика в Иране есть: это когда на улице женщина медлит, не поправляет несколько секунд сползшую с волос косынку. Даже умершие люди есть, только они на том свете, как всем известно. Правда, меня интересует, зачем оно вообще нужно, такое кино, о котором вы спрашиваете...

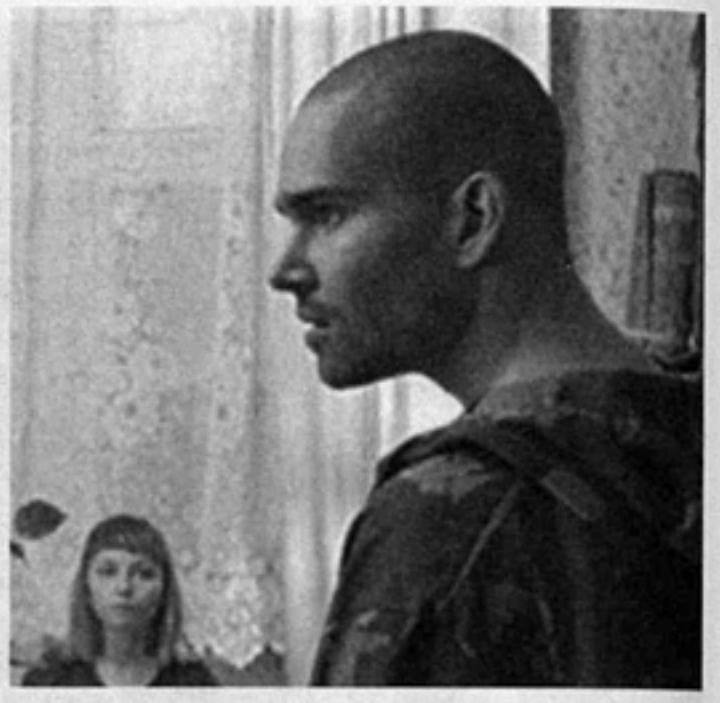
«Волчок», режиссер Василий Сигарев



«Царь», режиссер Павел Лунгин

«Морфий», режиссер Алексей Балабанов

«Революция, которой не было», режиссер Алена Полунина



«Россия 88», режиссер Павел Бардин

«Бесславные ублюдки», режиссер Квентин Тарантино

«Пудя», режиссер Софья Кравцова

«Кислород», режиссер Иван Вырыпаев

ПРИЗЫ НАЦИОНАЛЬНОЙ ПРЕМИИ КИНОКРИТИКИ И КИНОПРЕССЫ «БЕЛЫЙ СЛОН» ЗА 2009 ГОД

Лучший фильм
«Волчок». Продюсеры *Роман Борисевич, Рубен Дишдишян.* Режиссер *Василий Сигарев.* Кинокомпании «Коктебель», «Централ Партнершип» при поддержке Министерства культуры РФ

Лучшая режиссерская работа
Алексей Балабанов. «Морфий»

Лучший сценарий
Алексей Мизгирев. «Бубен, барабан»

Лучшая работа оператора
Алишер Хамидходжаев. «Сказка про темноту»

Лучшая работа художника
Владимир Гудилин, Юрий Фоменко. «Стиляги»

Лучшая музыка к фильму
Олег Костров, Андрей Самсонов, Айдар Гайнуллин, Виталий Лапин. «Кислород»

Лучшая главная женская роль
Наталья Негода. «Бубен, барабан»

Лучшая главная мужская роль
Олег Янковский. «Царь»

Лучшая женская роль второго плана
Анна Михалкова. «Сумасшедшая помощь»

Лучшая мужская роль второго плана
Борис Каморзин. «Сказка про темноту»

Лучший фильм-дебют
«Волчок». Режиссер *Василий Сигарев*

Лучший зарубежный фильм российского проката
«Бесславные ублюдки». Режиссер *Квентин Тарантино.* США. Дистрибьютор UPI

Лучший документальный фильм
«Революция, которой не было». Режиссер *Алена Полунина*

Лучший анимационный фильм
«Пудя». Режиссер *Софья Кравцова*

Специальный приз «Событие года»
«Россия 88». Режиссер *Павел Бардин*

Приз имени Мирона Черненко
Андрею Хржановскому за многолетние профессиональные достижения и успешный синтез трех видов кинематографа в фильме «Полторы комнаты, или Сентиментальное путешествие на родину»

Олег Янковский и Андрей Тарковский на съемках фильма «Ностальгия»

НИКОЛАЙ БОЛДЫРЕВ-СЕВЕРСКИЙ

«Быть может, лучше было бы не рождаться...»

ЗАМЕТКИ НА ПОЛЯХ «МАРТИРОЛОГА» АНДРЕЯ ТАРКОВСКОГО

1

Обращение к дневнику — уже следствие одиночества или, напротив, неосознанная жажда его. В ткани *этих* дневников[1] страдательность одиночества и одновременно его неизбежность и даже роковая необходимость слиты воедино. Ибо можно ведь и наслаждаться одиночеством, трансформируя его в уединенность, в своего рода поэтическое сибаритство, в хижину даоса-отшельника. Начиная свой дневник 30 апреля 1970 года, Тарковский попытался парадоксальным образом соединить две эти стихии. Эпиграфом к «Мартирологу», названному столь — почти утрированно по-христиански — мрачно, он взял чисто дзэнскую фразу из дневника средневекового японского монаха-отшельника Кэнко-Хоси «Записки от скуки»: «В скуке, когда весь день сидя против тушечницы, без какой-либо цели записываешь всякую всячину, коя приходит на ум (прямо-таки наш Розанов! — *Н.Б.*), бывает, что такого напишешь, — с ума можно сойти». Уже здесь, словно бы случайно, сошлись две доминанты творчества режиссера: русская православность с ее осознанным признанием страдания как сущности земной судьбы и непреднамеренность восточно-дзэнской исповедальности — безыскусность и спонтанность «чистого бытия», никак не связанного с «целями».

Одиночество Тарковского, подобно его ностальгии, не было той болезнью, которую можно было вылечить. Подобно Горчакову из «Ностальгии», художник временами раздваивался, и второе его «я» (наш, по Юнгу, тайный, но извечный «второй номер», живущий вне слепящих фар дневной глоссы) теряло интерес к происходящему с его первым «я», охваченным мертвящими клешнями обыденной машинерии, где *время* не только не *запечатлевалось*, но выбрасывалось в мусорную корзину. Постоянный стон пронзает дневники российского периода: *почему мне не дают снимать? уходит мое время!* Уходит не просто материальная матрица *хроноса*, но уходит и кайрос — то сущностное зерно времени, что выявляется лишь в творческом акте. *Запечатленное время* — главная идея Тарковского-кинематографиста — и есть воплощение невидимого основания видимого. 9 марта 1985 года: «Единственно важное — находить *время* внутри времени...» Это самая краткая формула метода зрелого Тарковского: выход из психологизированного, то есть сплошь клишированного («профанного»), времени во время бытийно-сакральное. И в этом-то вре-

---

[1] Тарковский Андрей. Мартиролог. Дневники. 1970—1986. Международный институт имени Андрея Тарковского, 2008.

Первое издание на русском языке. Отпечатано во Флоренции, большая часть тиража реализована в России.

Андрей Тарковский и Анатолий Солоницын на съемках фильма «Андрей Рублев»

мени, которое он созидал, смывая мертвящую рациональную пленку с реальности, он и был наиболее по-человечески (да и по-художнически) одинок, хотя и наиболее счастлив.

2

В начальных стадиях дневника видишь, как его автор пытается приписать участившиеся рецидивы тоски и апатии неблагополучию своих отношений с друзьями и коллегами, своей возрастающей проницательности, равно и своей требовательности, да и, в конце концов, жизненной усталости. Однако возраставшая помимо его воли отрешенность заставляла его догадываться об абсолютной реальности второго «я». Но, видимо, только догадываться. Вполне знало о мощи влечения к своему второму «я» лишь бессознательное художника. Ведь даже по отношению ко все той же «Ностальгии» Тарковский прекраснодушно заблуждался, делая вид даже перед бравшей у него интервью Ольгой Сурковой, что фильм этот о ностальгии русского в Италии: о невозможности жить вне русской земли.

Конечно же, бессознательное режиссера не могло не знать, о чем этот фильм. Разумеется, в свои ночные часы Тарковский вполне понимал, о какой ностальгии его картина, герой которой испытывает влечение к той пульсирующей потенциями пустоте внутри себя, которую он ощущает не просто как *тот берег*, но как подлинное пристанище и дом. Во всяком случае, как что-то, где об этом подлинном приюте и месте ему вот-вот станет что-то доподлинно известно. В этой обольщающей игре проблесков «сакрального света» и его мерцающих зеркальных отблесков сам Тарковский и его герои истощают свои последние усилия.

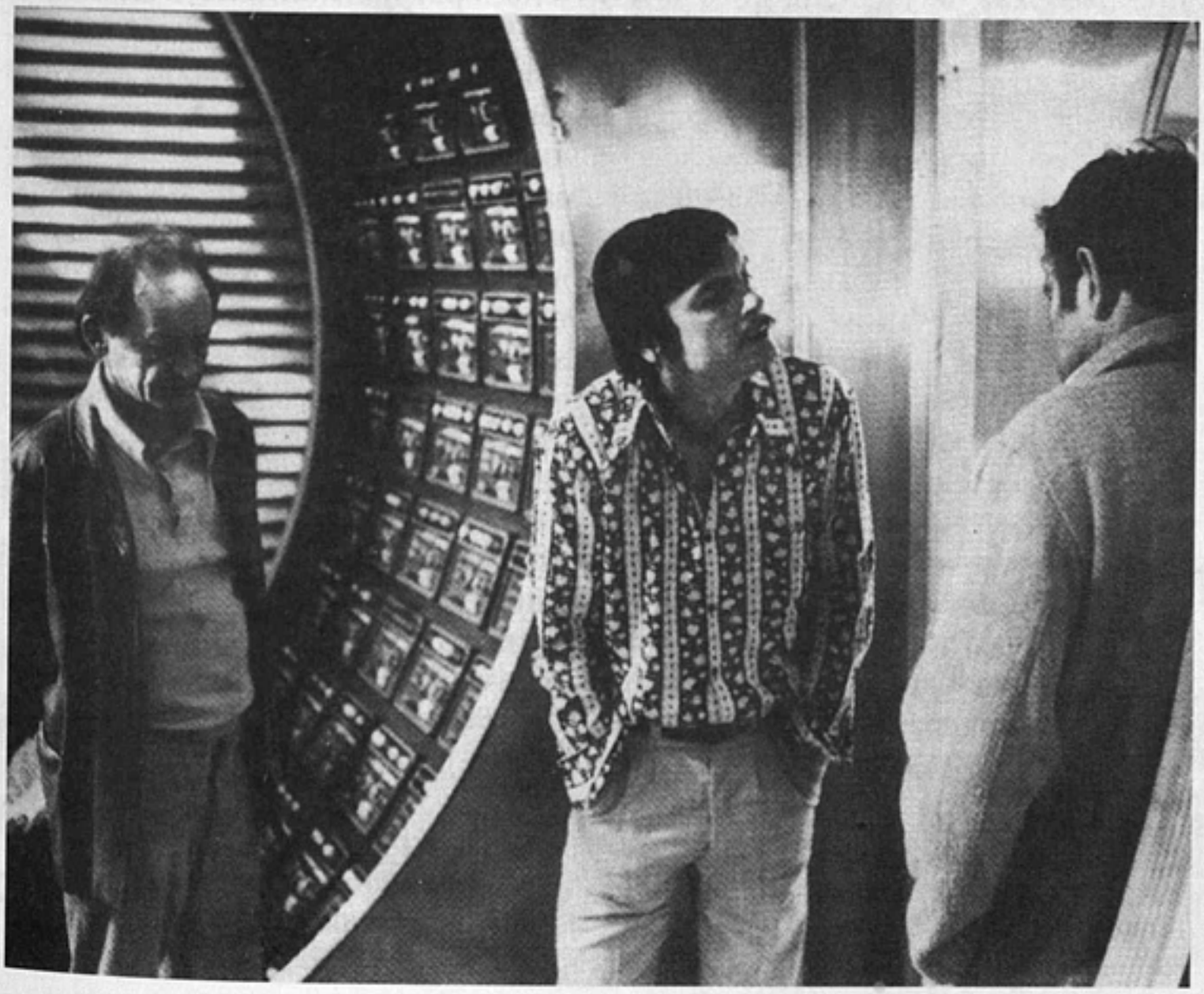
Одиночество Тарковского было столь страдательным, столь неуклонно возраставшим и в итоге стало столь огромным, что, с одной стороны, разламывало материальную матрицу его существа, где вопрос о душе занимал абсолютно насущное место, а с другой — не могло не впускать в себя некое иное существо, которое появляется только там и тогда, когда мы действительно в сокрушительном одиночестве, на грани с тем *за*речным и *за*словным, которое и повергало утонченного Горчакова в полное равнодушие к роскошеству эстетических форм, которым гордится Запад.

Исконно русское — не в этом. Однажды на съемках «Зеркала» Тарковский объяснял ассистентам, что в суггестии картины непременно должна ощущаться мысль о том, что «быть может, лучше было бы и вовсе не рождаться». То есть не отделяться от той семянно-сакральной основы, из которой исходит наша *нерожденная* (бессмертная) сущность. (Ср. у В.Розанова: «Я похож на младенца в утробе матери, но которому вовсе не хочется родиться...») Это во многом схватывает атмосферу «внутреннего Горчакова», не постижимого ни из каких рационально-психологических проекций. Но одновременно это и есть разъясняющее углубление специфического модуса дневникового одиночества Тарковского.

3

Создается впечатление, что он подвигался к полноте одиночества словно бы некоей внеположной силой. Подвигался ею к блаженному ужасу этого «одиночества нерожденности»: взрослого младенца в утробе матери. Но ведь никто добровольно к ужасу полного одиночества не движется! Еще бы. Вот и Тарковский вновь и вновь цепляется за те или иные стропы, за «священные» камни на пути, за блаженные мифы и мифологемы: дом, любимая супруга, ребенок — духовный друг, красивые и намоленные временем (временем рода и мировой культуры, чаще всего средневековой) вещи, созерцание пейзажей, творческая молитвенность и т.д. Однако все эти стропы и «священные» камни лопаются или осыпаются. Мифы благополучия и укорененности во временном один за другим — осыпью под его руками. Ибо внутри него действует более мощная сила. И время от времени обыденный человек в Тарковском ужасается и стонет, словно бы делая вид, что не только не понимает природу этой мощной силы, но и не знает о ее существовании.

22 октября 1979 года: «Боже, какая смертная тоска... До тошноты, до петли. Чувствую себя таким одиноким... И Ларисы нет, да и не понимает она меня, не нужен я никому. Есть у меня один Тяпа (на тот момент девятилетний сын. — *Н.Б.*), да и ему я не буду нужен. Один я. Совсем один. Чувствую это страшное смертельное одиночество... Все меня предали или предают...» Тон



Андрей Тарковский на съемках фильма «Солярис»

почти растерянно-инфантильный. Написано спустя две недели после похорон матери. Первый серьезный обвал.

Спустя почти два года, 10 июля 1981 года: «Сегодня еще одно чудо... Был на кладбище, на могиле у мамы... Помолился, поплакал, пожаловался маме, просил ее попросить за меня, заступиться... Правда ведь, жизнь стала совершенно невыносима. И если бы не Андрюшка, мысль о смерти была бы как единственно возможная. На прощание сорвал лист земляники с могилы. Правда, пока ехал домой — он завял. Поставил в горячую воду. Листик ожил... И вдруг звонок из Рима. Норманн. 20-го приезжают итальянцы. Конечно, это мама... Единственное существо, кроме Бога, которое меня любит...» Мама *там* попросила, чтобы ее «непутевого сына» выпустили наконец в Италию, на волю из, как он выразился однажды, «этой тюрьмы».

14 июня 1981 года: «Жизнь моя все-таки не задалась: дома у меня по существу нет. Есть сборище людей, посторонних друг другу... Лариса не случайно сказала как-то, что я чужой. Как я хотел, чтобы у нас был дом, да и старался, чтобы так было: но тщетно... Чувствую себя совершенно чужим в этом сарае...»

Тупики на «Мосфильме», вечные тяжбы с Госкино, ледяной холод, идущий от коллег, распад старых дружб; отчужденность родных и особенно сестры после заключения им второго брака; невозможность быть мало-мальски свободным в высказываниях этико-философских, непрерывная зажатость под угрозой неутверждения съемок и, следовательно, голода для близких. 8 июля 1981 года: «Как жить, к чему стремиться, чего желать, если вокруг ненависть, тупость, эгоизм и разрушение? Если дом разрушен, куда бежать, где спасаться, где искать покоя?..»

13 февраля 1982 года: «Почему я чувствую себя таким одиноким? Конечно, прежде всего оттого, что я действительно одинок. И всегда был одинок. И буду. Пора бы знать и не забывать этого...»

Глубина этого понимания, ровная и глубокая, приходит к Тарковскому в последние три года его жизни. Происходит некий метафизический перелом, когда временные островки материального благополучия уже рассматриваются почти безакцентно, как почти тщетный дар, благословенный, но не сущностный, ибо сущностно лишь страдание, сквозь которое лишь и высвечивается «явь» вневременного. Только очень дорогой ценой дается даже один «загляд» в него.

Дневник Тарковского предстает как интимная сфера борьбы двух существ: человека, еще отчасти привязанного к оплотненной эмоциональной сфере, укутывающей душу сладким коконом и не дающей ей возможности глубокого самостоятельного дыхания, с человеком, понимающим иллюзорность этих зацепок и проволочек, бессмысленность этих хватаний. Эта борьба тем удивительней, что некое третье «я» в Тарковском словно заранее знает о безнадежности притязаний «профанной» эмоциональности: точным и безжалостным росчерком перо режиссера выводит заголовок всех своих будущих хронологических тетрадей — *Мартиролог*. Здесь не просто предвидение или предчувствие, как сказала бы молва, но проекция, проект, конструирование того, что сам Тарковский, исследуя понятие истины, называл словами *путь и метод*. Именно здесь он бросает на кон своей внутренней, к миру внешнему никак не причастной игры, огромное рискующее слово *Мартиролог*.

Он идет ва-банк, поскольку эта интуиция родилась в нем спонтанно. Она не высижена в переборе вариантов. Она явилась зерном. Ведь в собственном саду мы можем высадить даже цветок смерти. Иные, конечно, могут плыть в двух потоках сразу: сибаритствовать в чувствах, эксплуатируя даровые кладези плоти, и параллельно почитывать книжонки и фолианты об «ищущих истину», однако убожество подобной «мудрости» было ясно уже очень юному Тарковскому. Словно бы некоей взнуздывающей рукой герой струнит самого себя, постанывающего и попискивающего от боли. Но здесь вступает в дело именно-таки аристократизм страдания и страдательности, о чем дневник мельком сообщает в цитациях. Рефреном к трагической фактологической

«Сталкер»

канве звучит: «Значит, таково мое предназначение — быть распятым...» (20 декабря 1981 года). Разумеется, это писано не на публику, но как уясняемость для самого себя своего христианского (не обрядово, но внутри необратимости судьбы) бытования, как включение своей судьбы, ее неотвратимости в некое вовсе не оригинальное русло. Это писано не рукою артиста, но рукою существа, чья *человечья судьба* для него без раздумий важнее, хотя и реализуема она как судьба художника.

Однако никогда в дневниках нет флуктуаций артистической воли как таковой, воли артиста, как ее понимал, скажем, наш Серебряный век. Впрочем, художник для Тарковского — менее всего артист. Он — транслятор духовного (если пользоваться словом, давно уже, увы, ничего не означающим), для чего душа должна быть обнажена. А обнажается она лишь в обморочной тишине одиночества. Ни в коем случае не артистического, не актерского. Лишь там человек снова обретает начатки магического в себе. Пробуждает в себе отдельные полузабытые звуки некоей мелодии, которую изначально играл в нем его интуитивный маг. Как это происходит отчасти уже с Крисом в «Солярисе». А Сталкер уже откровенно магический герой, чья судьба выстроена как судьба «распятости».

Распятость для Тарковского есть путь самоотлучения от уюта плотского благополучия, от сомнамбулического гедонизма чувств и связанного с этим эмоционального комфорта. Путь бегства от *иллюзии* реальности, то есть от материалистического морока, нас полонившего. Бегства из того мирка, в котором обустраивается человек-артист, тонко изукрашивающий его талантливыми картинками, ритмами, позами, жестами, телодвижениями и пассами. Демонстрируя обыкновенным людям свою способность использовать *приемы искусства*. Совершенно неприемлемое для Тарковского проституирование дара. Искусство для него начинается с аскетики. С минимализации эффектов и всех накопленных приемов, которые на предсказуемом автоматизме выбивают из зрителя эмоции и «суждения». Но собственно работа художника начинается с самодвижения в сторону освобождения своей собственной души от слишком плотной и тяжелой материальной оболочки, делающей существование души либо миражным, либо полуобморочным. Акты этого освобождения, этих попыток художник воссоздает, пытаясь и себе тоже помочь этими актами. Потому такой особый характер этого самообнажения. Эти акты нельзя просто созерцать, нельзя быть в стороне и наблюдать их со стороны. В этом случае художник чувствовал бы себя в роли эксгибициониста, то есть в роли ему категорически не свойственной. (Ибо как приватное лицо Тарковский — в высшей степени утайник, ненавидевший публичность и светскость.) В этих актах надо соучаствовать.

Рим, 21 апреля 1982 года: «Сейчас здесь в одном кинотеатре идут по очереди мои картины. Зашел разговор (с советским послом в Англии. — *Н.Б.*) о кино, о зрителях. Об итальянцах и об американцах, и я подумал с ощущением стыда о том, что люди приходят в кино и смотрят мои фильмы. Со стыдом, потому что все, что я делал, — это не кино, и не надо мои картины смотреть. Их надо переживать вместе со мной. Но кто же способен на это? А так — стыдно...»

Высказывание почти немыслимо парадоксальное уже потому, что Тарковскому давно негласно присвоен статус созерцателя-эстета. Ведь его картины сотканы из тончайших эстетически градуированных элементов, отточенных и взвешенных до каждого полумгновенья и крошечной детали. Картины, где психологическому натурализму попросту нет места и где процесс фильма в значительной степени построен на благоговейном внимании режиссера (= зрителя) к нюансам и полутонам самоценного (свободного от «слишком человеческого») вещного мира, разворачивающегося перед нашими глазами, как разворачивается неведомость перед пришельцами из иного измерения. И тем не менее даже такой медитативной созерцательности Тарковскому совершенно недостаточно. Потому что: «...Все, что я делаю, — это не кино...» То есть не то, что понимается в наше время под «кино». Это не то, на что надо смотреть, глазеть. В этом надо *присутствовать*. Однако в этом невозможно присутствовать как в обычном кинофильме, где задействованы «чувства» и человек втянут в «переживания», в психологические борения и конвульсии этих борений. Переживания, которые предлагает Тарковский, особого рода. Это переживания человека, уже оторвавшего свою душу от ее низинных, чувственно-эмоциональных привязок. Это переживания глубинно-донной сферы души, то есть души в ее приближенном к духу качестве. Ведь за душу в экосистеме человека идет непрерывная борьба, и борцов двое: тело и дух. Соответственно, есть в нас телесно-душевная эмоциональность (и комфортность) и есть душевно-духовная чувственность. Но кто же, спрашивает Тарковский, способен сопереживать *чувствам* Сталкера или *чувствам* Горчакова? Глазеть на них — да. Но сопереживать? Сопереживать персонажам, которые добровольно рушат вокруг себя защитную стену, лишают себя прочной телесной уверенности в реальности материальной матрицы? Сопереживать людям, постигающим доминанту телесно-словесного в себе как морок

и плен, как тюрьму и капкан, побуждающим себя вступить в то устрашающе-неизвестное одиночество, где душа предощущает свое исконное царство? Для этого нужно немало самому уже продвинуться в похожем направлении. Но ведь там начинается сфера «сакрального». Только там. Но ведь там дуют ветры вневременного...

5

Опыты такого рода, данные нам в искусстве — и в искусстве Тарковского, в частности, — мы переживаем, конечно, в блаженном процессе созерцательности. Мы ничем реально не расплачиваемся за воображаемые риски. Мы пока что тренируем лишь свое воображение, притом воображение всецело эстетическое. Но не таков был опыт режиссера как частного лица. Здесь заглавие *Мартиролог*, увы, оправдывает себя в полноте. Движение в направлении своего одиночества есть путь страдания, поскольку рвутся все новые и новые капилляры, которыми ты связан с многообильным лоном плотско-чувственного, эстетического в себе начала. Ибо, в сущности, лишь это связывает нас и с людьми. «Все отстает и остается позади...» Темп движения Тарковского был слишком высокий, чтобы бывшие рядом не отстали безнадежно, даже если бы и способны были, в принципе, соучаствовать в его интуициях, в его мегапроекте.

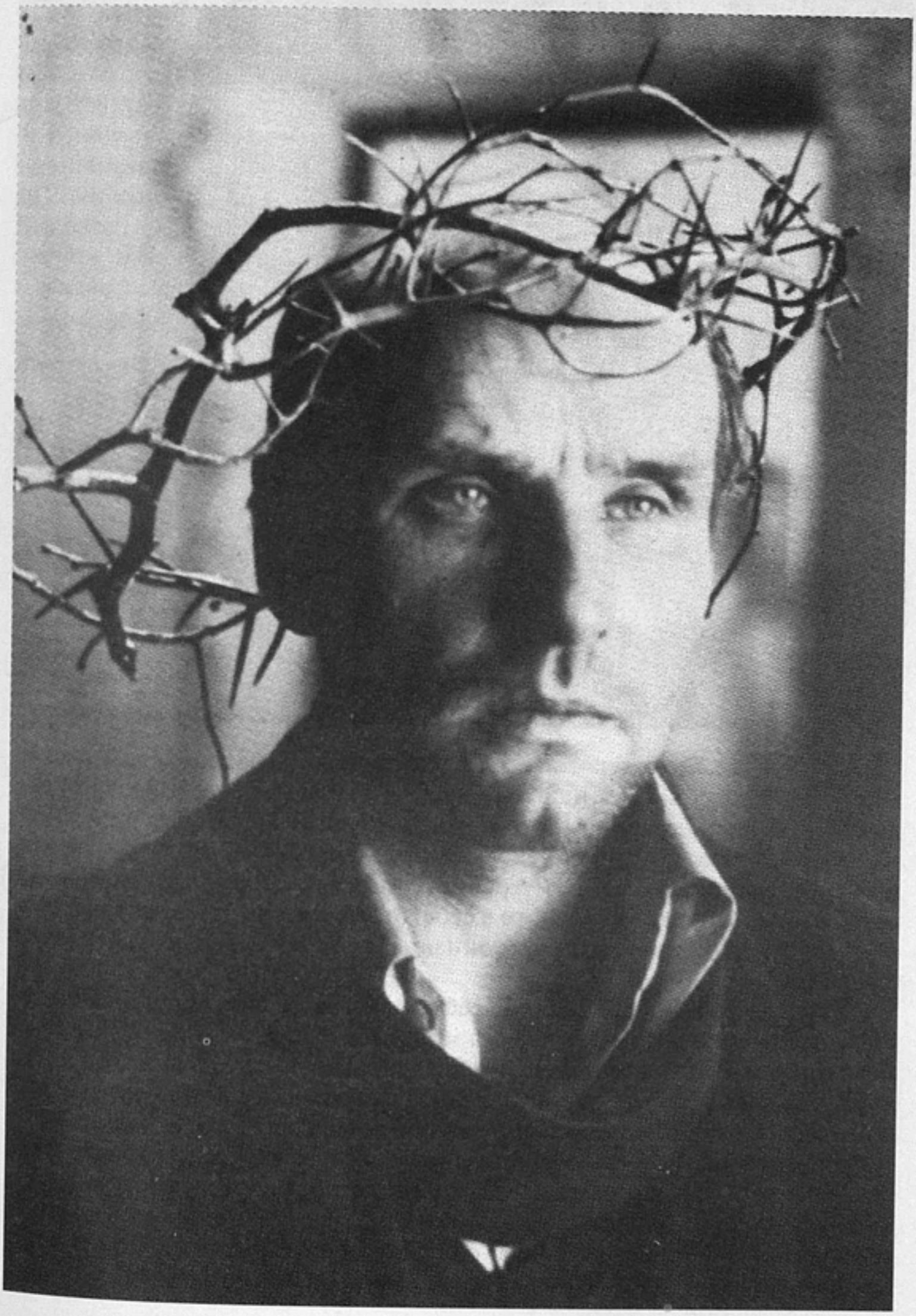
И поразительно, с какой степенью полноты шла эта возгонка в Тарковском тех его эманаций, которых он и страшился и к которым неотвратимо тянулся. Дело не только в том, с какой фатальностью опадали, как осенние листья, все дружеские его и на него притязания, с каким внутренним испугом и отчуждением шарахались от него те, кто с таким языческим экстазом праздновал его и свои первые художественные победы, полагая, вероятно, этот путь эстетического пьянства и чревоугодия бесконечным. Дело не только в том, что Тарковский почти мгновенно (после первого же успеха, после «Иванова детства») пресек свои пьяно-вакхические дионисийства и дружбы. Удивительно, что и сама плотская его природа словно бы вступила с глубоко внутренним в трагический сговор. Хорошее телесное самочувствие, чувство телесного комфорта все реже и реже посещают его. (Что-то напоминает мне здесь историю Паскаля.) Тема телесных недугов, все учащающихся и усиливающихся болей в самых разных областях головы и тела, слабости, ее превозможений, все глубже вгрызающихся хворей, которые он вновь и вновь отбрасывает в пути всецело усилием воли, становится все отчетливее, а из записей последних пяти лет совершенно очевидно, что едва ли не каждый полноценный творческий день буквально отвоевывался им у телесной основы. Но тем интенсивнее входил он в свою новую составляющую.

6

Разумеется, это наименее понимаемо в Тарковском: отрицание им чувств. Точнее, не отрицание, а не преувеличение их значимости. «Эмоция — враг духовности, — из интервью в Канне 12 мая 1983 года после демонстрации «Ностальгии». — Герман Гессе высказал очень верную мысль касательно страсти. В «Игре в бисер» он пишет, что страсть — это *трение* между внешним миром и миром внутренним, то есть душой. Полагаю, Гессе точно определил эмоцию как встречу человека с материальным миром. Эмоциональность не имеет ничего общего с подлинной духовностью».

Мало кто из современных художников понимает это различие между эстетической чувственностью, чувствами как символической рационально-телесной моторикой и чувствами собственно душевными и далее — духовными. Эмоции и чувства современного человека в высокой степени инициируются интеллектуальной сферой, которая, в свою очередь, есть поле манипуляционных технологий. Прежде чем испытать гнев, радость, приязнь, ужас и т.п., современный человек получает соответствующую команду из

сферы своего многоопытного и выдрессированного социумом рацио, и, таким образом, все его так называемые чувства есть не что иное, как театр, как символическая демонстрация себе и другим неких соответствий шаблону эмоциональной шкалы. Современный человек настолько актер и артист, что вовсе не случайно на все экспертные роли мудрецов современное телевидение инстинктивно приглашает почти только артистов. (Вспоминается изумленная дневниковая запись Тарковского о том, что за всю жизнь он ни разу не встретил *умного* актера, то есть умного по-человечески.) Современный человек давно перестал собственно чувствовать, если понимать чувства как спонтанно-автономную, независимую от интеллекта сферу. Потому-то в мире Тарковского, где люди освобождают себя от манипуляционных сетей, воцаряется та особенная психическая бдительность, та tabula rasa, с которых только и начинается настоящее внимание человека к себе и к миру.



«Сталкер»

«Ностальгия»

Персонажи Тарковского встречаются с нематериальным измерением материальных объектов нашего мира, и потому сфера, в которой они действуют и переживают, — это сфера душевных и духовных чувств. Это и есть вселенная, которую в себе осваивал Тарковский. Его герой, имеющий много личин, но одно внутреннее лицо, бессознательно продвигающийся к глубинам *вне*словесного в себе, отрывается от господствующей за окном глоссы, заданной, как иронизировал режиссер, *протезной нашей цивилизацией.*

Покуда человек не опустошил себя, он все будет копошиться во второстепенном и суетно-преходящем. Бог может войти в нас, — говаривал Кьеркегор, — лишь когда мы освобождаем для него в себе место. На человеческом языке такое место называется «пустотой», «чистотой» или «целомудрием». Тарковскому, дневники которого при всей внешней непохожести его судьбы на судьбу Кьеркегора напомнили мне благородный профиль датского рыцаря одиночества, это понимание было вполне доступно. В том же интервью, размышляя о своей оторванности от России и от всех вещно-пейзажных реалий, связанных с прошлым, он сказал: «Человек должен уметь жить в пустоте... Я вспоминаю слова одной простой женщины, она говорила: «Человек, кото-

рому плохо с самим собой в одиночестве, близок к своему концу». Это значит, что ему недостает духовности...»

Одиночество Сталкера, ушедшего в свой личный религиозный миф, мучительно, однако экстатически осмысленно, рискующе экспериментально и, в сущности, героично. Одиночество Горчакова блаженно, хотя и страдательно. Александр, сознательно уединившийся с семьей на острове, внезапно дает обет пожизненного молчания, принеся в жертву дом и семейный уют. В планах режиссера были фильмы о бегстве Толстого из Ясной Поляны и по «Смерти Ивана Ильича» — истории двух великих одиночеств как истории обретения метафизических неодиночеств. В августе 1985-го, еще до рокового диагноза, Тарковский ближайшие планы сформулировал так: «Поставить «Евангелие» (по Штайнеру), «Степной волк» (Гессе), «Бедная Жанна, или Инквизитор», «Святой Антоний», «Иоанн на Патмосе». Комментарий, как говорится, излишен. Одиночество уже становится великим метафизическим неодиночеством в канун апокалипсиса, который виден и слышен тем, кто имеет глаза и уши. Вскоре после рокового диагноза, в конце декабря 1985-го: «Если я действительно смогу работать, то сделать выбор: «Гамлет», «S.Antonio», «Евангелие по Штайнеру». Через несколько дней: «Если буду жить. Что: «Откровение св. Иоанна на Патмосе». «Гамлет». «St. Antonio». «Golgotha»? Гамлет — чересчур известно и вторично. «St. Antonio» — интимно и *опять* вглубь. Евангелие по Штайнеру — насколько оно мое? Если бы мое! Но смогу ли? А что, если не Евангелие, а эпизод из Евангелия? Слишком лояльно. Ясно только, что если снимать, даст Бог, то — самое главное, на что способен. Я обещал. Никаких «Гофманиан». Может быть, «St. Antonio»?»

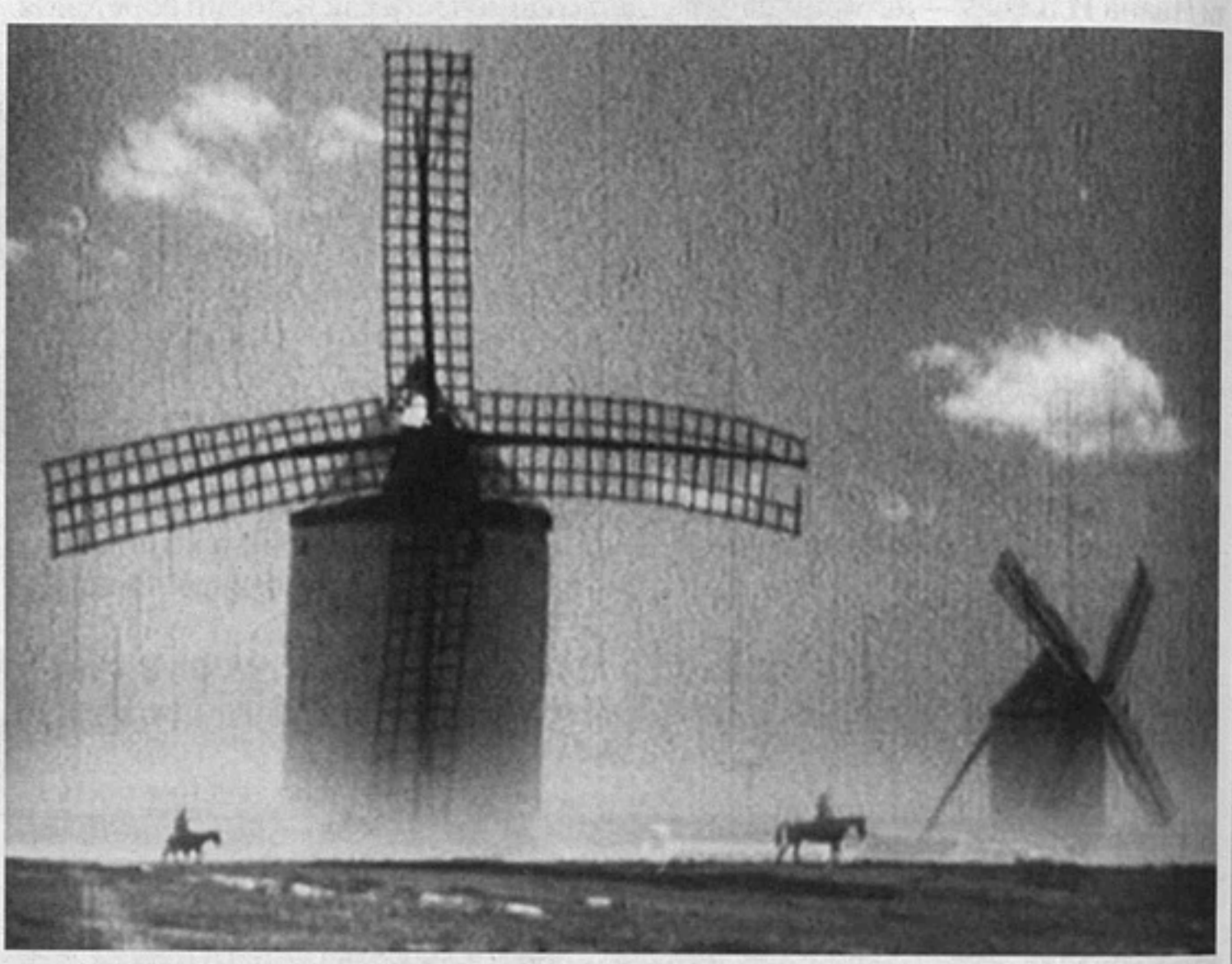
Понятно, об обещании кому идет речь, и тем более понятно, почему пропитанный романтическими томлениями и эстетизмом собственный давний сценарий «Гофманиана» решительнейше отводится.

Плотская матрица Тарковского методично разрушалась в течение последнего его десятилетия. *Мартиролог* предстает поразительной картиной параллельно разворачивающихся и нарастающих страданий телесных и чувственно-душевных. Однако на каком фоне мы наблюдаем это? На фоне поразительнейшего триумфа, на фоне прорастания редчайшего из всех земных цветков.

НАТАЛЬЯ СКОРОХОД

Рыцари «Дон Кихота»

МИХАИЛ ЧЕХОВ, МИХАИЛ БУЛГАКОВ, ОРСОН УЭЛЛС



«Дон Кихот Орсона Уэллса», режиссер Орсон Уэллс

Печальное путешествие

В отличие от Михаила Чехова, который много и охотно общался с «Дон Кихотом», Михаил Булгаков открыл роман по необходимости — как нанятый театром инсценировщик. Общеизвестно, что Михаил Афанасьевич проклинал необходимость инсценировать чужие романы. Переложения для театра возникали в его жизни лишь потому, что оригинальные пьесы Бугакова либо вообще не появлялись на сцене, либо запрещались вскоре после премьеры. Иными словами, непростая драматургическая карьера не давала писателю расслабиться и заставляла браться за такие заказы, к которым не лежала его душа. Был ли Булгаков первоклассным инсценировщиком? Конечно же, нет. Он начал театральную карьеру с проблемной самоинсценировки «Белой гвардии», где, по общепринятой точке зрения, остался глух к поэтике своего же модернистского романа и создал совершенно реалистический сценический вариант — пьесу «Дни Турбиных».

Итак, Михаил Булгаков всегда осознавал себя театральным писателем, а вовсе не читателем, с ужасом вопрошая себя и судьбу: «Боже мой, кого мне придется еще инсценировать?» И это несмотря на то, что инсценировать приходилось Гоголя и Толстого. Последний опыт такого рода — «Дон Кихот», пьеса по Сервантесу в четырех действиях была начата в 1937 году, закончена в 1938-м.

Поскольку мы свято верим в то, что нет текста вне контекста, вспомним, что 1936 год, — не самый удачный в карьере Булгакова-драматурга. Вскоре после премьеры снимают «Мольера» в МХАТе, в репертуаре театра — лишь во-

Окончание. Начало см.: «Искусство кино», 2009, № 11.

зобновленные в 1934 году «Дни Турбиных». Запрещают «Александра Пушкина» у вахтанговцев, а Харьковский драматический театр, также выплативший автору аванс за право постановки этой пьесы, подает на писателя в суд и хочет этот аванс взыскать. Булгаков суд выигрывает, но... запрещают «Ивана Васильевича» в Театре сатиры... В апреле 1937 года в письме к Вересаеву появляются строки: «Мои последние попытки сочинять для драматических театров были чистым донкихотством с моей стороны». «На фронте драматических театров меня больше не будет», — записывает Булгаков в своем дневнике. Писатель делает решительный жест — увольняется из МХАТа, чтобы вложить весь свой «чисто донкихотский» мхатовский опыт в полный горечи и сарказма «Театральный роман». Он более не желает быть Дон Кихотом.

Вот тут-то судьба сводит его с романом. Впервые о «Дон Кихоте» речь заходит уже в июне 1937 года — Театр имени Евг.Вахтангова предлагает Булгакову сделать инсценировку «Дон Кихота». В октябре актер и режиссер театра Горюнов настаивает — просит сделать для вахтанговцев либо инсценировку «Дон Кихота», либо написать пьесу об А.В.Суворове. В ноябре Булгаков, вероятно, просматривает роман Сервантеса. Он думает. И, несмотря на зарок, соглашается. Он заключает договор с Театром имени Евг.Вахтангова на инсценировку «Дон Кихота» и начинает работу. Короче говоря, случилось так, что отнюдь не по собственной воле в людоедском 1937 году Михаил Булгаков внимательно читает роман Мигеля Сервантеса «Хитроумный идальго Дон Кихот Ламанчский».

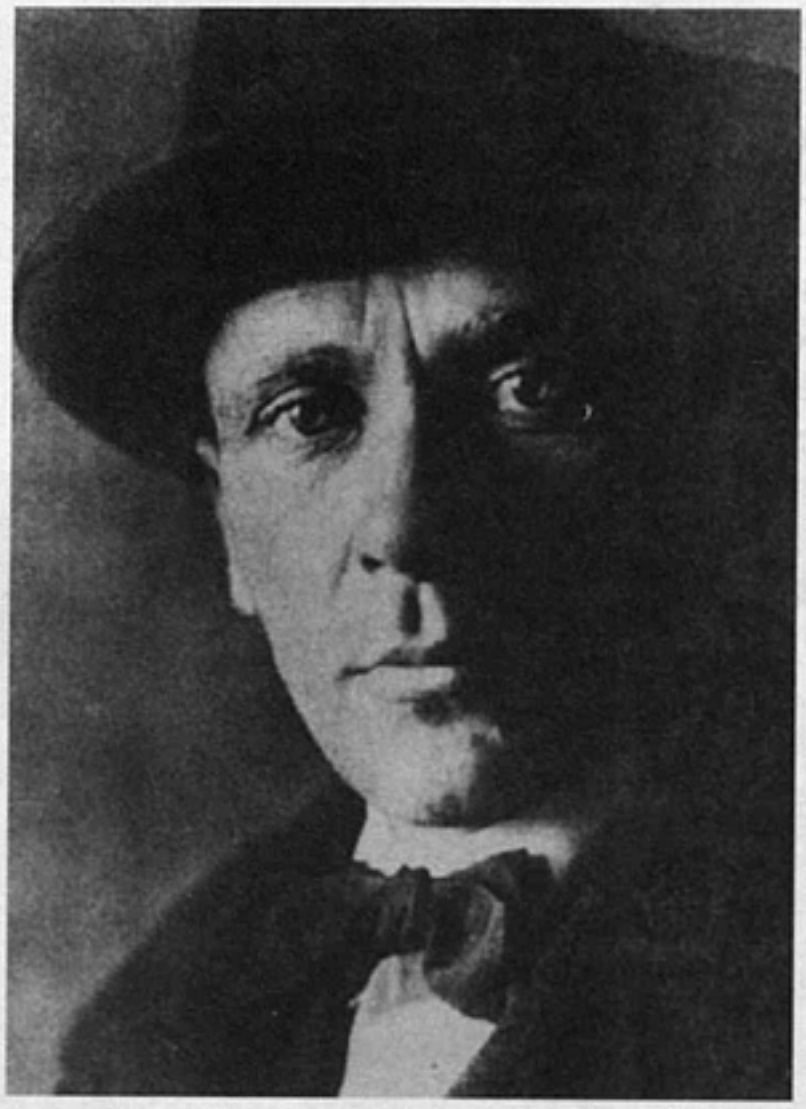
«Я глядел сейчас на вас при свете луны, и у вас было такое скорбное лицо, какого мне не приходилось видеть. Быть может, вы утомились в боях или произошло это оттого, что у вас не хватает нескольких зубов справа и спереди?» — говорит оруженосец Санчо Панса герою пьесы, и тот признает такое определение превосходным. «На щите моем я велю изобразить печальную фигуру». «Зачем, сеньор, тратить на это деньги? — возражает практичный Санчо. — Стоит вам только открыть лицо — всякий сразу смекнет, кто стоит перед ним». Так уже на первых страницах инсценировки появляется вполне сформировавшийся образ Дон Кихота — Рыцаря Печального Образа.

Легкомысленный исследователь тотчас решил бы, что Булгаков проецирует на Дон Кихота свою судьбу. Ничуть не бывало. Избрав довольно избитый образ (пьеса, в которой репетировал М.Чехов, тоже называлась «Дон Кихот — Рыцарь Печального Образа»), Булгаков вообще не придает никакого значения этой трактовке. Он даже забывает о ней. В образе главного героя пьесы, а уж тем более Санчо Пансы, поначалу нет ни лирики, ни драматизма. Рыцарь и оруженосец у Булгакова — два деревенских обывателя, действие пьесы строится по принципу «что ни сделает дурак — все он сделает не так».

Кажется, что Булгаков старается обмануть самого себя: он не допускает в пьесу ничего личностного, он фильтрует все, что может вызвать у цензора или критика какое-либо подозрение в читательском интересе, в каких-либо параллелях с современностью. Инсценируя роман, он желает проявить себя лишь как «яркий представитель драматургической техники» (так говорил о писателе Немирович-Данченко). Словно холодный ремесленник, Булгаков намеренно «лепит» предельно смешную, «ловкую» пьесу: сгущает фабулу обеих частей романа, избирая лишь эпизоды предельно насыщенного действия, сливает героев; действие развивается стремительно, огромное место занимают сцены из второго тома, где знать, развлечения ради, оказывает рыцарю и оруженосцу всевозможные почести.

Инсценировщик избегает сомнительных, двусмысленных сцен, например освобождения каторжников, которая есть у Шварца, чей сценарий лег в основу фильма Григория Козинцева[1]. Вообще пьеса получается легкомыслен-

[1] «Дон Кихот» (1957). Автор сценария Евгений Шварц. Режиссер Григорий Козинцев. Оператор Андрей Москвин. В роли Дон Кихота — Николай Черкасов.



Михаил Булгаков

ная: диалоги и сцены qui pro quo написаны с присущим Булгакову остроумием, но без свойственной ему горькой иронии. Ждешь хоть какой-то двусмысленности, но и тени ее нет. Смешные и добрые домочадцы явно хотят добра.

Такая позиция Булгакова вполне оправданна. Его душа больше не принадлежит театру. Все силы он вкладывает в роман «Мастер и Маргарита», а инсценирует ради заработка, его единственная цель, чтобы пьеса прошла цензуру, а значит, надо быть предельно корректным.

Однако писатель не выдерживает: пьеса развязывается как драма. В финале — сцене смерти Дон Кихота — внезапно появляется собственные, булгаковские дыхание и перо. Здесь слышатся трагические ноты. Почему же писатель изменяет выбранной тактике? Последняя картина пьесы пишется уже в 1938 году, когда в жизни автора происходят важные перемены. Заметим, что эти события развиваются как будто по сюжету, вычитанному Булгаковым из «Дон Кихота». Еще в 1937 году, в разгар ежовщины, под нож попадают главные литературные враги Михаила Булгакова Леопольд Авербах и Владимир Киршон, следует опала и более влиятельных гонителей — отставка главы Репеткома Литовцева. Жизнь снова ставит перед Михаилом Афанасьевичем дьявольский выбор: ему постоянно намекают, что теперь-то он может и должен вернуться в театр на роли первого драматурга.

Летом 1938 года Булгаков заканчивает работу над инсценировкой «Дон Кихота». В начале сентября как раз после читки и окончательной перепечатки инсценировки Булгакову делают предложение написать для Художественного театра новую пьесу — о Сталине. Подобно Дон Кихоту драматург принимает «приглашение в замок» и соглашается писать пьесу, известную нам под названием «Батум». И тут же на «рыцаря печального образа» начинают сыпаться благодеяния и жесты признания. Цензура, правда, не с первого раза разрешает репетировать «Дон Кихота». Дирекция театра не только заключает с Булгаковым договор на создание пьесы о Сталине, но и обещает добиться для него четырехкомнатной квартиры... как тут не вспомнить о том, что Санчо Панса внезапно получил остров для губернаторства...

В начале апреля вахтанговцы начинают репетиции «Дон Кихота». Автор инсценировки оказывается в ситуации своего героя: он, как и Дон Кихот, не желает видеть, что все это — чья-то коварная игра. Не углубляясь в тему «Булгаков и «Батум», заметим, что Михаил Афанасьевич искренно отдается работе над этой пьесой, он вкладывает душу в драму о юных годах вождя, но... как раз поэтому образ юного Сталина получается весьма двусмысленным, некоторые исследователи склонны думать, что юный Сталин выведен в ней как антихрист... Так или иначе для самого «заказчика» этот вариант его драматургической биографии оказался категорически неприемлемым...

Увы, далее судьба Булгакова повторяет судьбу его Дон Кихота: игра в «придворного драматурга» привела к смерти писателя точно так же, как погружение в призрачный мир, где его наконец-то признали рыцарем, и внезапное возвращение в реальность убило Дон Кихота — Булгакова. Фабула пьесы как будто засосала автора в событийный круг, и он в точности повто-

«Дон Кихот», режиссер Иосиф Рапопорт, художник Петр Вильямс, в роли Алонсо Кихано — Дон Кихота Рубен Симонов. Театр имени Евг.Вахтангова. 1941

рил судьбу героя: великая иллюзия признания, далее — возвращение в реальность и смерть.

В последней картине пьесы побежденный Дон Кихот вдруг открывает глаза и осознает свои заблуждения — здесь снова является Рыцарь Печального Образа. Он признает, что Альдонса — это Альдонса, а не Дульсинея, а таз для бритья — это таз, а не шлем. У Дон Кихота нет больше сил быть Дон Кихотом. Просыпается пафос читателя, обнаруживается нечто личностное. «Боюсь, не вылечил ли он мою душу, а вылечив, вынул ее, но другой не вложил?.. На свете много зла, но хуже плена нету зла. Он сковал меня, Санчо!»

Кстати, репетиции спектакля внезапно остановились, пьесу снова заставляли дописывать, переделывать... но Булгаков уже не в силах, он умирает. Так «Дон Кихот» как будто отомстил Булгакову за его изначальное нежелание впустить в себя текст романа. Но...

По мысли Анатолия Смелянского, вся работа Булгакова с литературными текстами отражалась в его прозе и так или иначе входила в главный труд его жизни — роман «Мастер и Маргарита». Есть в романе и мотив рыцарства, в финале же существует и прямое обращение к Рыцарю Печального Образа: «На месте того, кто в драной цирковой одежде покинул Воробьевы горы под именем Коровьева-Фагота, теперь скакал, тихо звеня золотою цепью повода, темно-фиолетовый рыцарь с мрачнейшим и никогда не улыбающимся лицом». Вполне вероятно, что эти строки родились под влиянием романа о хитроумном идальго Дон Кихоте Ламанчском. И, более того, сам финал жизни Булгакова был освещен «пламенем рыцарства». По словам жены писателя Елены Сергеевны, в последние дни, уже практически бессильный, он вставал с постели, чтобы убедиться, что рукописи «Мастера и Маргариты» не исчезли и не изъяты. Однажды, вернувшись в свою комнату, он лег высоко на подушки и упер правую руку в бедро — и умер, как рыцарь.

Так ушел из жизни Михаил Булгаков — в облике Рыцаря Печального Образа, роман о котором он читал три последних года своей земной жизни. «Она пришла ко мне. Я ей рад. Она пришла и обвивает меня в сумерках», — так умер Дон Кихот, герой его пьесы.

Согласимся, чтение Булгакова, сначала не пожелавшего впустить роман в свою душу, а потом невольно повторившего судьбу героя — в отличие от оптимистической неудачи Михаила Чехова, печальное приключение. Третье

же чтение-приключение — экранизация «Дон Кихота» Орсоном Уэллсом – один из самых таинственных, неоднозначных и фактически неисследованных опытов прочтения бессмертного романа.

Незавершенный монтаж «Дон Кихота»

Повторюсь, все трое великих читателей «Дон Кихота» отнюдь не были неудачниками, покуда не брали в руки роман Сервантеса.

У Орсона Уэллса позади — грандиозный «Гражданин Кейн» (1941), нашумевшие «Леди из Шанхая» (1947) и «Макбет» (1948), блестящий радиоскандал XX века — «Война миров» (1938), знаменитые шекспировские спектакли. Хотя... строго говоря, когда автор «Гражданина Кейна» открыл первый том романа Сервантеса, у него, несмотря на внушительную известность, уже были проблемы с реализацией собственных замыслов. Но, в отличие от Михаила Чехова и Михаила Булгакова, Уэллс был человеком хитроумным, иллюзий относительно мира никаких не строил, а строил свой собственный способ коммуникаций с этим враждебным художнику контекстом. Он снимал «заказуху», много работал как актер, не брезговал и ТВ, а на заработанные деньги снимал, что хотел. Не гнушался Уэллс и тем, что обманывал доверчивых новичков-продюсеров, обещая им одно, а делая то, что считал нужным.

После выпуска «Мистера Аркадина» в 1955 году Уэллс готовится к съемкам нового фильма, который должен был называться «Когда же ты доберешься наконец, Дон Кихот?». Формально у фильма был продюсер — Луи Доливе, а позже Оскар Данцигер, что-то из отснятых материалов использовалось для немецкого телефильма «Путешествие в страну Дон Кихота» (1960); но, как признается сам Уэллс, он снимался в чужих картинах, чтобы заработать деньги на «Дон Кихота», цель режиссера — не заказная, а собственная версия, ведь именно ради нее он и взял в руки роман. Съемки начались в Испании в 1957 году, Уэллс возвращался к работе над картиной вплоть до начала 1970-х. Говоря о поздних этапах съемок, режиссер признавался: «Самое смешное, что съемочная группа состояла всего из шести человек. Моя жена была организатором, шофер занимался освещением, я был одновременно осветителем, вторым оператором и постановщиком»[2]. Уэллс, как известно, не смонтировал материал, в 1992 году это сделал его ассистент на этой картине – испанский режиссер Хесус Франко. Рассуждая об этом опыте чтения, я буду опираться именно на его монтажное сложение. Этот фильм существует под названием «Дон Кихот Орсона Уэллса»[3].

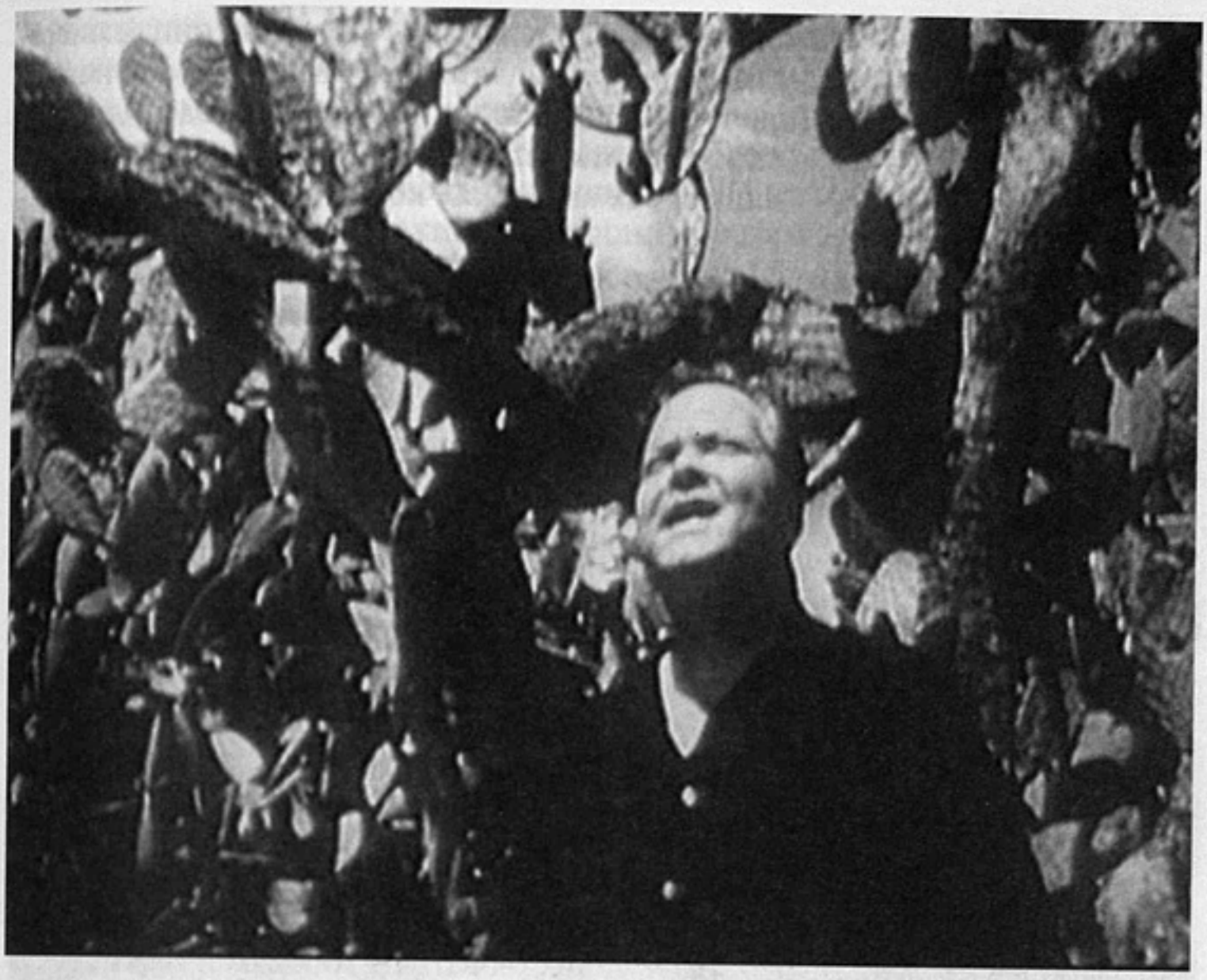
Прежде всего в этой монтажной версии, несмотря на очевидные наслоения, внесенные чужой рукой, просматриваются четкий замысел и внятная концепция. Уэллс, считая, что Дон Кихот и Санчо — герои на все времена, и высказывая эту мысль лично в закадровом тексте, поместил действие романа в современную ему франкистскую Испанию. Но сам ход соединения времен весьма оригинален. Герои романа говорят словами Сервантеса, сюжет хоть и пунктирно, но плетется за первым томом, тут есть и мельницы, и битва с овцами, и постоялый двор, и бдения Дон Кихота о Дульсинее, к которой он отправляет Санчо с письмом, и Белое братство, и заключение хитроумного идальго в клетку. Однако помимо этого в фильме присутствует огромный документальный пласт жизни, снятый прямо-таки в манере Вертова — скрытой камерой.

Примечательно, что в том же «Пьере Менаре...» Борхес посылает проклятия на головы тех, кто «помещает Христа на Уолл-стрит, мороча нас прими-

---

[2] Уэллс Орсон. Статьи. Свидетельства. Интервью. М., 1975, с. 253.

[3] «Дон Кихот Орсона Уэллса» (Don Quijote de Orson Welles, 1957/1992). Авторы сценария Орсон Уэллс, Хесус Франко, Хавьер Мина. Режиссер Орсон Уэллс. Операторы Хуан Мануэль де ла Чика, Жак Драпе, Хосе Гарсиа Галистео, Мануэль Матеос, Риккардо Наваррете, Эдмон Ришар, Джорджо Тонти. В роли Дон Кихота — Франсиско Рейгера.



Орсон Уэллс

тивной идеей, что все эпохи разные или что все они одинаковые». Как будто отвечая Борхесу, Уэллс изобретает уникальный прием вполне органичного совмещения контекстов.

На экране возникает уличная жизнь Испании 1960-х, в которую режиссер, словно из пипетки, «капает» сюжет Сервантеса и фиксирует на пленку «химическую реакцию». Это великолепно видно по второй части, где потерявший Дон Кихота Санчо пробирается сквозь разгоряченную реальной корридой и настоящим вином толпу и спрашивает у всех подряд, не видели ли они мужчину — худого, высокого, усатого, бородатого... Реакция обычных людей на Санчо — явно не выстроенная, спонтанная, над ним смеются, от него отмахиваются, некоторые принимают его за уличного аниматора, иные начинают сердобольно «входить в проблему» — то есть роман органично врезается в современность. Позже, в 1960-е, этот прием стал, как грустно заметил сам Уэллс, расхожей монетой: «Теперь мне скажут, что украл его у «новой волны», хотя я делал это раньше»[4].

В первой же части фильма, где два героя странствуют среди бескрайних пейзажей Андалусии, Уэллс намеренно помещает их во вневременные пейзажи. Кихот и Санчо ведут свои бесконечные диалоги среди полей, горных хребтов, замков, домов и домишек, которые остались такими же, как и во времена Сервантеса. Фильм начинается как исторический, и зрительский шок вызывает второй эпизод, когда странствующая парочка буквально наталкивается на местную пейзанку, мчащуюся по пыльному тракту на мотороллере.

Роль пейзажа в этой части гипертрофирована, что, в общем-то, странно для Уэллса, предпочитающего снимать городскую среду. Здесь же достаточно посмотреть на кадры неба, величественного, постоянно меняющего настроение, на фоне которого узнаваемые фигурки Санчо и Кихота выглядят муравьями. Второй объект бесконечных киновариаций — испанская земля, то ощерившаяся, каменистая, бесплодная, пыльная, безнадежно сухая, потрескавшаяся, то животворящая — обильно дающая урожай, то мяг-

[4] Уэллс Орсон. Цит. изд., с. 255.

кая, нежно зовущая странников преклонить голову. В интонации режиссера, снимающего пейзаж, есть неприкрытая лирика. Согласимся, это непривычно для мастера; общепризнанно, что Уэллс по своей природе художник эпический. Более того — страстно открещивающийся от любых попыток разглядеть в его сюжетах или героях авторские корни. Случай с «Дон Кихотом» — иной.

В отличие от Булгакова и Михаила Чехова — а, как мы помним, первому «Дон Кихот» был навязан, а второй взял в руки роман с ужасом и робостью, — читатель Уэллс вел себя с книгой как равный, сознательно включая текст романа в свой персональный контекст. В отличие от того же Пьера Менара, для режиссера не составляло труда, «оставаясь Уэллсом, прийти к «Дон Кихоту» через жизненный опыт Орсона Уэллса». Как-то, когда его спросили, отчего он не экранизирует свой любимый роман «Преступление и наказание», режиссер ответил: «Я не могу сказать, что сюжет меня не достоин, я имею в виду, что не могу прибавить ничего своего. Могу дать только актеров, изображение, а когда этим только и исчерпывается моя роль, кино перестает меня интересовать»[5].

К роману Сервантеса режиссер мог прибавить многое. Хитроумный идальго для американца Уэллса — это прежде всего рыцарь, странствующий по землям Испании. Очевидно, что и сам Уэллс сознавал себя странствующим рыцарем — американцем, сбежавшим в Европу. Более того, в самом начале своей карьеры пятнадцатилетним вундеркиндом Орсон приезжает в Ирландию с двумястами долларов в кармане. На них он покупает повозку, впрягается в нее, для того чтобы путешествовать по городам и весям, рисуя восхитительные пейзажи покорившей его страны. Подросток действительно некоторое время ведет кочевой образ жизни, ночуя под повозкой, а днем работая на пленэре. Чем не жест странствующего рыцаря? Правда, в отличие от Кихота, Уэллса хватило ненадолго, и вскоре он бросает кисти и поступает актером в драматический театр Дублина. Имеет успех, но не задерживается надолго, странствующая натура юноши жаждет перемен, и вскоре Уэллс оказывается на испанской земле — в Андалусии; зарабатывая тем, что пишет детективы, будущий режиссер увлекается корридой и даже выступает на арене как тореро под псевдонимом Американец. В фильме Дон Кихот и Санчо Панса пройдут дорогами режиссера: первая часть действия «Дон Кихота Уэллса» происходит в знакомой режиссеру с юности Андалусии, вторая же – в Памплоне в день корриды. Трепетной, романтической, юношеской любовью к Испании пронизаны буквально все кадры зрелого Уэллса. Съемки корриды в Памплоне — подлинный шедевр документалистики, эти кадры буквально дышат восхищением автора перед дикими и одновременно детскими увлечениями чужого народа. Итак, лирическое начало, автобиографические мотивы, личная заинтересованность режиссера в фигуре Дон Кихота очевидны, но...

Несмотря на мощную лирическую составляющую фильма, было бы ошибкой заключить, что Уэллс напрямую идентифицировал себя с героем романа. Он поступил более изобретательно. В сценарии режиссер прописал для себя как для актера особую роль. Орсон Уэллс появляется в кадрах как человек с кинокамерой, человек с сигарой, человек, пьющий пиво на стадионе во время корриды, человек в автомобиле, человек, получающий медаль от местных властей Андалусии, человек, чей голос комментирует происходящее. Сюжет о съемках фильма о Дон Кихоте режиссером Орсоном Уэллсом, известным в Испании «как исполнитель одной из ролей в фильме «Третий человек», хотя и проходит малозаметно, однако имеет для замысла принципиальное значение. Сам Уэллс в фильме, в отличие от жалкого Дон Кихота, которого играет Франсиско Рейгера, выглядит эдаким надменным

[5] Там же, с. 252.

и сверхполноценным, сверхобеспеченным туристом-янки. Здесь возникает первый очаг напряжения — актер Уэллс с наслаждением лепит ненавистный ему самому современный тип «антидонкихота». Но иногда этот персонаж — «человек по имени Орсон Уэллс» — сбрасывает маску, и мы слышим искренний голос мэтра, восхищающийся Испанией, романом Сервантеса, искренне и даже по-детски удивляющийся гениальности образов Кихота и Санчо.

«Дон Кихот Орсона Уэллса»

В фильме — многослойный сюжет. Помимо романа, который «въезжает» в современную Испанию, Уэллс, как уже говорилось, обнажает прием, он снимает себя в роли американского режиссера, съемки фильма попадают в камеру, здесь есть несколько «мостиков», специально сочиненных эпизодов. Например, Санчо, потеряв Дон Кихота, случайно подрабатывает на съемках, а попав в город, заходит в кафе и видит там по телевизору репортаж о том, как американский режиссер Орсон Уэллс, снимающий в Андалусии фильм о Дон Кихоте и Санчо Пансе, получает медаль от местных производителей хереса. В том же репортаже сообщается, что съемочная группа «Дон Кихота» покидает Андалусию и перемещается в Памплону, чтобы продолжить работу во время корриды. Так Санчо узнает, где ему, собственно, искать Дон Кихота, и сам идет в Памплону.

Принципиальный эпизод — встреча Санчо с самим Уэллсом на переполненных пьяной, веселящейся публикой улицах Памплоны, когда изможденный поисками рыцаря оруженосец пытается достучаться в окно «Мерседеса» режиссера-янки, умоляя сказать ему, где Дон Кихот. Уэллс отвечает: «На свалке». На свалке истории, на свалке ненужных вещей. Санчо пробирается на городскую свалку, где и вправду обнаруживает своего хозяина, запертого в клетке.

Любопытно, как интерпретированы в фильме образы Дон Кихота и Санчо Пансы и отношения внутри этой пары. Хотя эпизоды приключений рыцаря и оруженосца подаются предельно условно, почти пунктирно, а второсте-

пенные персонажи и вовсе отсутствуют (очевидная причина тому — малобюджетность картины), отношения главных героев выстроены чрезвычайно подробно, изобретательно и драматично.

В последней версии картины Дон Кихота играл известный испанский актер Франсиско Рейгера. Его международная карьера связана с авторским кинематографом, позже у Бунюэля он сыграл в «Симеоне-столпнике». В роли Санчо Аким Тамиров — эмигрировавший в США мхатовский актер армянского происхождения, настоящая голливудская звезда, за его

«Дон Кихот Орсона Уэллса»

плечами десятки картин, к тому времени он уже снялся у Уэллса в «Мистере Аркадине». Трудно однозначно сказать, какая фигура была для режиссера главной. Дон Кихот Рейгеры — точная копия с гравюры Доре – изможденное, высушенное лицо с грустными, полубезумными глазами. Этот образ — ярчайшая маска, убедительная, трогательная, героическая. Но, пожалуй, создав этот блистательный символ (не знак, а именно символ), режиссер увлекся не рыцарем, а оруженосцем. В замысле Уэллса, как это ни странно, основная роль отводится все-таки Санчо – Тамирову. Достаточно сказать, что во второй части фильма Дон Кихот вообще отсутствует, вся она построена на странствиях Санчо Пансы в поисках потерянного рыцаря.

Актер психологической школы, Аким Тамиров выстраивает развивающийся характер Санчо, он входит в фильм комическим персонажем — недалеким, диковатым обывателем, ценящим лишь деньги, еду и вино, в финале же Санчо — мыслящий, грустный человек, одержимый идеей рыцарства не меньше, чем сам Дон Кихот. Опыт Дон Кихота — книжный опыт, этот персонаж остается неколебимым на протяжении всего фильма. Опыт Санчо — жизненный опыт, он радикально меняет его личность. Мысль Уэллса — он ее высказывает в закадровом тексте — проста: «Дон Кихот — величайший миф человечества, Санчо — величайший характер, их могла породить только эта земля».

То есть отношения рыцаря и оруженосца складываются по классической схеме — все начинается с буквального противостояния обыденного и возвышенного, идеального и земного, когда едущий на прекрасном белом коне рыцарь выкрикивает на фоне неба: «О, Дульсинея! О, прекраснейшая из женщин!», а сзади плетется боровичок оруженосец и вторит ему на фоне земли: «О, хлеб! О, вино! О, сосиски!» Они ведут бесконечные споры, скандалят, Санчо бунтует против бессмысленных странствий, требует у Дон Кихота поставить цель путешествия и определить его сроки, Дон Кихот отсылает его

«Дон Кихот Орсона Уэллса»

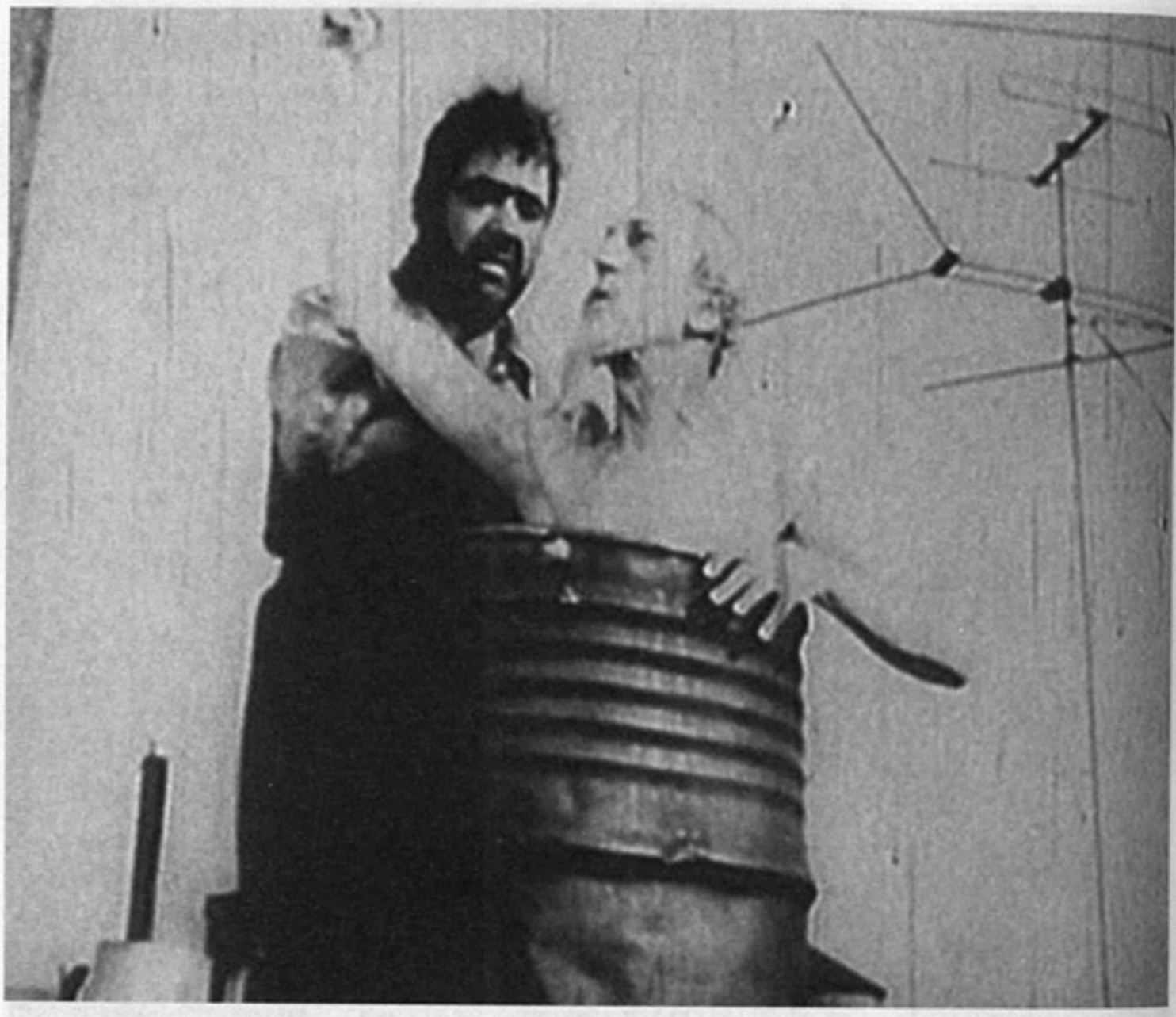
с письмом к Дульсинее, и герои расстаются до конца фильма. Странствия и приключения, выпавшие на долю Санчо, заставляют его полностью изжить свои прежние убеждения.

Как мы помним, к созданию этого образа приложил руку Михаил Чехов. Чехов пытался «нарисовать» словесный портрет Санчо: «При плотном малоподвижном теле — вертлявая головка. Если пользовать центр, то он mostly в ж..е или чуть ниже. Шея то удлиняется, то ее совсем нет»[6]. Едва ли Тамиров воспользовался этими наставлениями, его фигура — вовсе не малоподвижная, скорее — неторопливая, а голова — уж никак не вертлявая, а красиво посаженная, основательная, картинная. А вот совет, который Тамиров использовал максимально: «Если есть смех, то начинать и заканчивать его нужно неожиданно». «И вообще, — писал Чехов, — ритм Санчо не связан с ритмами партнеров. Любит слушать себя самого, свой голос»[7]. Действительно Санчо выглядит человеком «себе на уме». Во время собственных странствий он много рассуждает сам с собой. Иногда неожиданно смеется и так же внезапно прекращает смех. Здесь есть целиком сочиненный для Тамирова эпизод: подзаработав деньжат на съемках, оруженосец Дон Кихо-

[6] Чехов Михаил. Литературное наследие. В 2-х томах. М., 1986, т. 2, с. 313.
[7] Там же, с. 313—314.

та покупает на улице телескоп и впервые смотрит в небо — на луну и звезды. У него тотчас рождается идея — а не отправиться ли с хозяином туда, на Луну?

Однако, найдя Дон Кихота в клетке, Санчо обнаруживает, что тот пал духом и больше не хочет быть странствующим рыцарем, и здесь Уэллс выстраивает блистательный кадр: Санчо — Тамиров из последних сил тащит повозку с Дон Кихотом, грустно и обреченно сидящим в клетке. Потом он отмывает в бочке упавшего духом идальго, водружает его на



«Дон Кихот Орсона Уэллса»

Росинанта и вкладывает в руку копье — то есть возвращает рыцарю его предназначение. Санчо — Тамиров рассказывает Кихоту о своем «открытии» луны. То есть во второй половине фильма Санчо фактически превращается в Дон Кихота и утверждается в правильности рыцарского пути.

Говоря о трактовке фильма, Уэллс подчеркивает: «Знаете, Сервантес начал с того, что написал сатиру на рыцарский роман, а окончил самым грандиозным восхвалением рыцарства. Но фильм будет искренней романа — он откровенно защищает идеи рыцарства, ныне еще более устаревшие, чем во времена Сервантеса»[8]. Что ж, в финале существующей версии фильма и происходит воистину «грандиозное восхваление рыцарства»: в последних кадрах городская толпа приветствует Дон Кихота и Санчо, словно голливудских звезд, они торжественно шествуют по улицам Памплоны — как испанский бренд, как совершенно раскрученные, медийные фигуры... То есть мечты Дон Кихота воплощаются в жизнь — его настигает настоящая слава.

Почему же столь радикально задуманный и хитроумно выстроенный фильм провалился? Сам Уэллс не пожелал монтировать материал, объясняя это тем, что съемки «Дон Кихота» для него — лишь «упражнения», «персональ-

[8] У э л л с Орсон. Цит. изд., с. 252.

ная тренировка». На каком-то этапе съемок он рассказывал, что у него нет ни раскадровки, ни сценария, ни даже либретто, что съемки фильма происходят в импровизационной манере, что в гостинице читают сцену, потом с утра едут и снимают импровизацию... Честно говоря, глядя на монтажную версию Хесуса Франко, в это веришь с трудом.

Сама фигура ассистента, рискнувшего предъявить миру «утраченный шедевр», заслуживает внимания. Испанец Хесус Франко Манера, или Джесс Франко, в будущем один из самых эксцентричных европейских режиссеров

«Дон Кихот Орсона Уэллса»

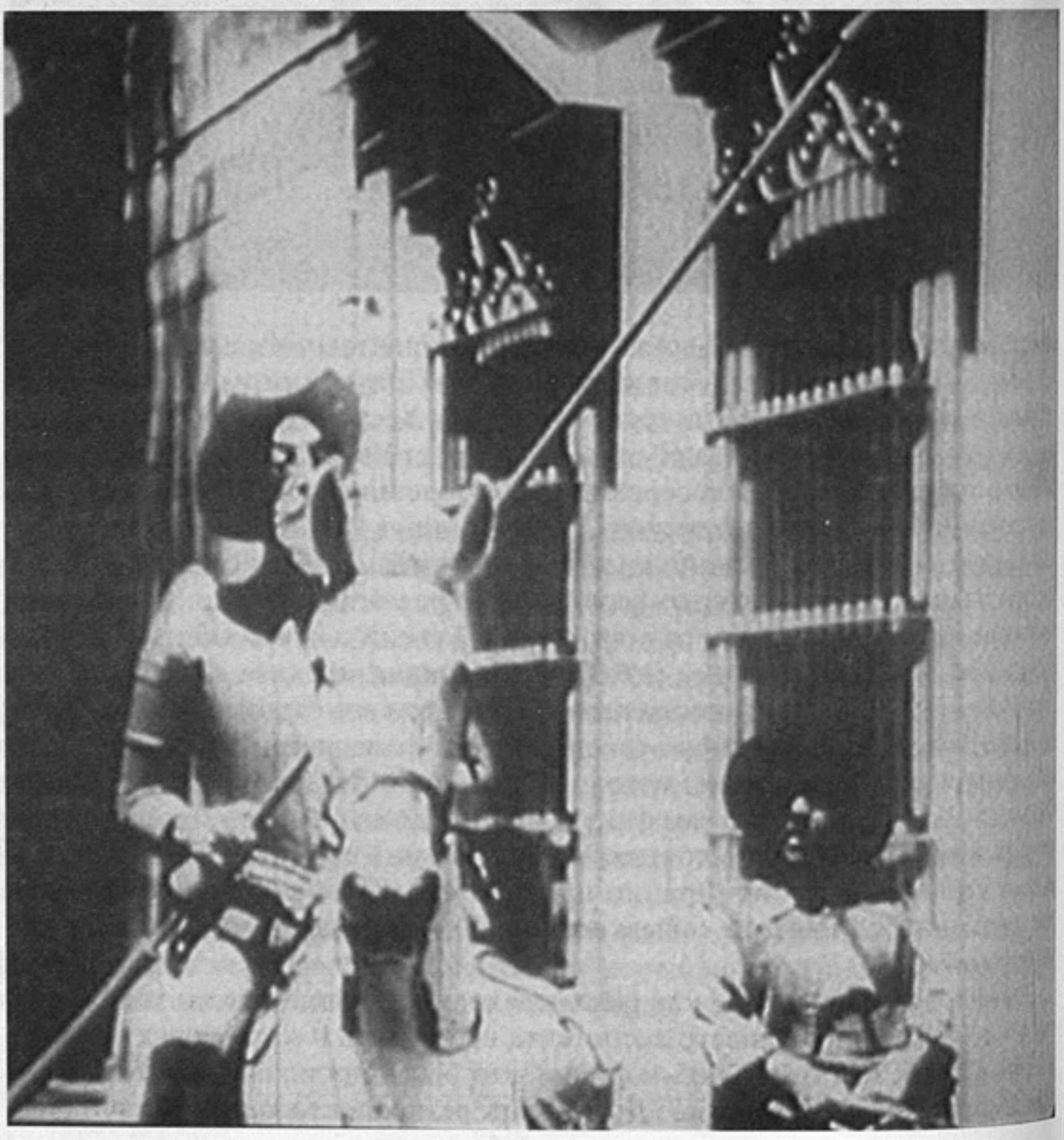
жанрового кино, некоторое время работал ассистентом у Уэллса. Кроме «Дон Кихота...» он участвовал в съемках фильма «Полуночные колокола» (или «Фальстаф», 1966). И хотя через много лет Хесус Франко и признался в русской студии радио «Свобода», что считает Уэллса абсолютным гением, его собственный режиссерский путь пролегал вдалеке от диких, труднопроходимых тропок авторского кино. Покинув Испанию из-за постоянных стычек с франкистской цензурой, режиссер, свободно говорящий на шести языках, достиг главных вершин в жанре мягкого порно, трэша и так называемого «европейского хоррора». «Жуткий доктор Орлов» (1962), «Суккуб» (1967) «Жюстина» (1969), экранизация маркиза де Сада, «Граф Дракула» (1970) — лишь несколько названий из его огромной стадевяностокартинной фильмографии говорят о том, что ассистенту не были близки художественные идеалы мэтра. «Кино — это развлечение, — говорил Франко. — Я считаю, что сам факт использования кинематографа для передачи каких бы то ни было идей — просто чушь собачья». Такая расстановка сил — ассистент Франко при мастере Уэллсе — подозрительно напоминает соотношение «обыватель Санчо — идеалист Дон Кихот» и в самом фильме.

Можно только гадать, как складывались их отношения по ходу работы и что побудило бывшего ассистента вспомнить о материалах мастера в 1990-е годы. Кстати, в 2005-м фильм этот был широко показан Институтом Сервантеса в программе «Дон Кихот: ретроспектива лучших экрани-

заций романа». Испанцы включили его в ряд семи лучших картин по роману[9].

Изучая монтажный вариант Франко, я прихожу к выводу, что он старался работать предельно «безлично» и предельно честно, максимально используя отснятый материал, однако он складывал фильм, как умел, то есть как жанровый режиссер. Он делал именно экранизацию романа, логически переходя от эпизода к эпизоду, дотошно начиная и завершая все сюжетные и сверхсюжетные линии. Он старательно складывал законченную картину, которую смог бы смотреть обычный зритель. Но для обычного зрителя материал Уэллса оказался слишком уж насыщенным, тяжелым, неудобоваримым. Разочарованы были и рафинированные зрители. Да, этот вариант высвечивает четкий замысел, даже в какой-то мере обнажает схему, но... фильму, снятому безумцем о безумце, категорически недостает... безумия. Кто знает, смонтируй этот материал режиссер авторского кино, возможно, он предпочел бы незавершенность, открытость монтажной версии, а может быть, вступил бы с Уэллсом в диалог, — и тогда прекрасные кадры высветились и заработали бы иначе... И все-таки монтаж «Дон Кихота Орсона Уэллса» — это удивительно трогательный жест со стороны Франко, как если бы подвиг Дон Кихота свершил его верный оруженосец — деревенский обыватель Санчо.

[9] В ретроспективу вошли полнометражные фильмы «Дон Кихот» (1933) Георга Вильгельма Пабста, «Дон Кихот» (1933) Питера Йейтса, «Дон Кихот» (1957) Григория Козинцева, «Дон Кихот Ламанчский» (1979) Круса Дельгадо, «Дон Кихот Ламанчский» (2002) Мануэля Гутьерреса Арагона, «Дон Кихот снова в пути» (1972) Роберто Гавальдона, «Дон Кихот Орсона Уэллса» (1957/1992) Орсона Уэллса в окончательной редакции Хесуса Франко.



«Дон Кихот Орсона Уэллса»

И кроме того, я думаю, что причина неудачи фильма не только и не столько монтажное сложение. Несмотря на экстравагантный сценарий, на прекрасно найденных и сыгранных рыцаря и оруженосца, на волнующие документальные кадры корриды, что-то «не защелкнулось» и у мастера. Вероятно, сам он это понимал, а потому не торопился монтировать материал. Чтобы быть лирическим высказыванием Уэллса, его «Дон Кихоту...» не хватает органики. Строя концепцию фильма на двух глубоко личных, неоднократно пережитых и прочувствованных тезисах: «Современный мир должен был бы уничтожить Дон Кихота» и «Я, признаюсь, не в силах представить себе его уничтоженным»[10], мастер, безусловно, вкладывал в эту работу свое отчаяние и свою грусть... Но этот лирический жест Уэллса выглядит слишком интеллектуальным, «головным» и даже натужным. Возможно, читатель чересчур много на себя взял, энергично и истово работая с текстом романа, вместо того чтобы расслабиться и позволить тексту «поработать» над ним.

Как говорят и пишут умные люди[11], современный смысл старого текста возникает лишь в процессе «трудного» перевода: да, читатель сознательно или невольно «ломает» текст, но и текст «глумится» над читателем и меняет, и «ломает» его самого. Такая взаимная, часто весьма болезненная «ломка» — залог того, что акт чтения будет плодотворным. Согласимся, что все три случая чтения — трудные, а подчас болезненные встречи с книгой Сервантеса — плодотворны. Очевидно, что чтение романа стало фактом биографии великих читателей — Михаила Чехова, Михаила Булгакова и Орсона Уэллса.

Михаил Чехов, работая над ролью Дон Кихота, преодолевал не только свое тело и физические данные, но, беседуя со своим героем, шел к своей собственной театральной системе, шел уверенно и быстро, вопреки логике развития окружающего социума, что и привело его в конечном итоге к разрыву с русским театром и к эмиграции.

Работа над романом совпала с трагическими событиями в жизни Михаила Булгакова; он писал пьесу, пытаясь преодолеть себя и свою любовь к театру, а в результате предсказал и описал в сценах отречения от иллюзий и смерти Дон Кихота свою собственную близкую смерть.

Орсон Уэллс преодолевал не только производственную необходимость, малобюджетность, порой просто безденежье, в картине о Дон Кихоте он пытался стать режиссером-лириком. Возможно, недостаточно настойчиво. Возможно, напрасно.

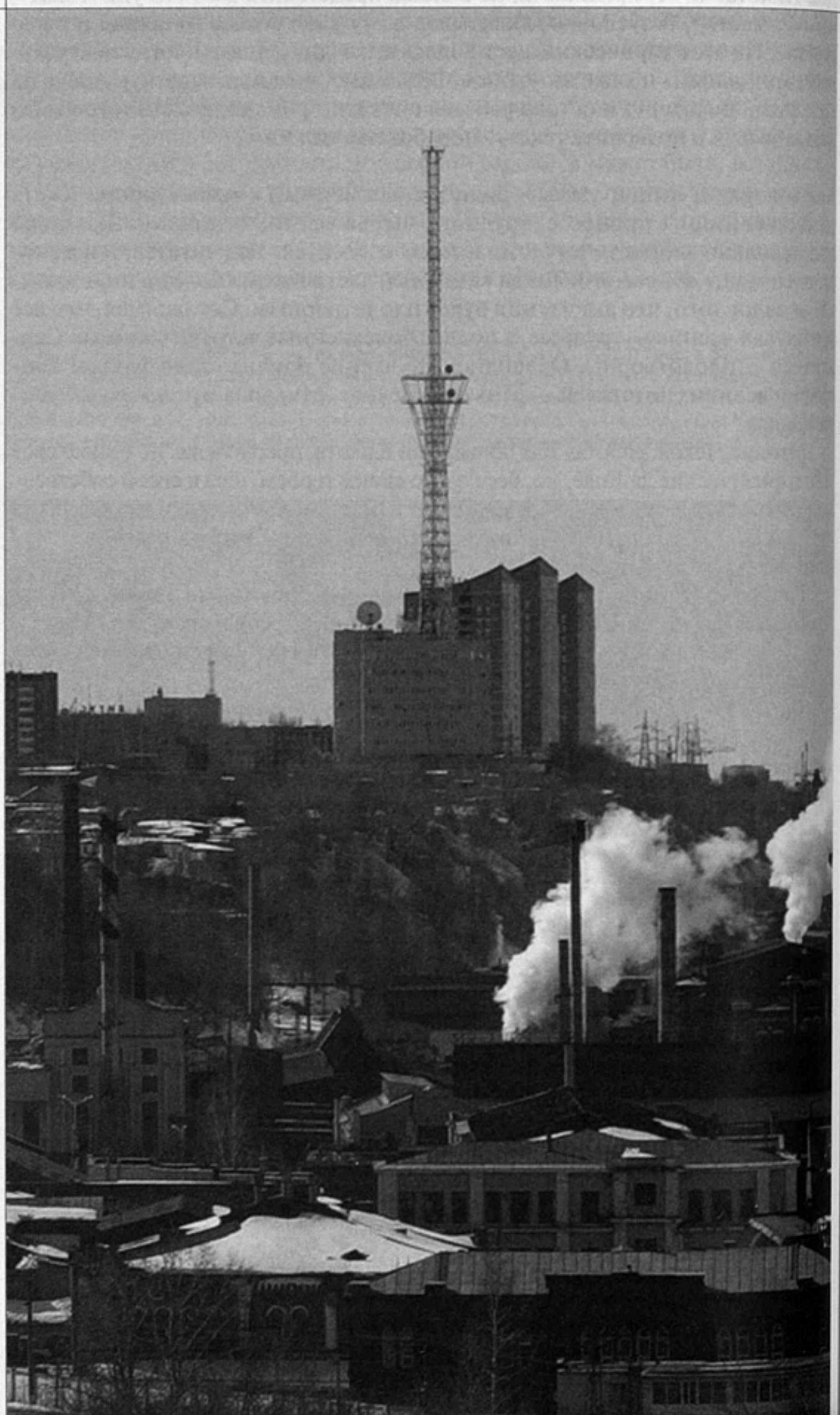
И несмотря на то что эти читатели не оставили миру свои художественные шедевры, вдохновленные романом «Дон Кихот», их усилия даром не пропали — они вошли знаменательными страницами в историю великой книги.

---

[10] Уэллс Орсон. Цит. изд., с. 256.

[11] См. теории чтения, выработанные в рамках неогерменевтики представителями Франкфуртской филологической школы Р.Яуссом и В.Изером.

Ч Т Е Н И Е



ОАО
«Мотовилихинские
заводы»

МИХАИЛ И ВЯЧЕСЛАВ ДУРНЕНКОВЫ, ЮРИЙ КЛАВДИЕВ,
АЛЕКСАНДР РОДИОНОВ

Мотовилихинский рабочий

МАТЕРИАЛЫ ДОКУМЕНТАЛЬНОЙ ПЬЕСЫ
ФРАГМЕНТЫ

«Вербатим» представляет собой не полностью разрешимую загадку, возможно, не разрешимую вовсе, но манящую: вроде теоремы Ферма. В этом качестве он всегда занимал место на краю театрального процесса. Но, кажется, эта звездочка светит слабо не потому, что в ней мало энергии, — просто она из другой галактики, обещание какого-то недостижимого, чуждого, нового искусства. «Вербатим» — одна из техник «документального театра». Ее суть — постройка зрелища и текста из интервью с другими людьми, причем всегда должна сохраняться дословность (лат. verbatim). «Неигровая», нетронутая автором стихия такого документального театра — это стиль речи, воздух фразы, ритм, темп и интонация, речевая индивидуальность на уровне слов.

Результаты могут очень различаться в зависимости от автора и от предмета. Монтаж обезличенных текстов с вымышленными персонажами, как в Body Talk (1996) Стивена Долдри. Равенство сценического зрелища исходному интервью — «Латышские истории» (2007) Алвиса Херманиса. Вымышленная история с четким сюжетом — «Угольный бассейн» (2000) театра «Ложа». Но общее всегда одно: попытка актеров и драматургов сберечь непридуманную ткань чужой речи и поверить ею привычное восприятие художественной реальности, сюжета, речи, персонажа. Это наша идеальная цель, хотя достичь ее и трудно.

Работа нашей группы началась с пробного сценического представления интервью, которые мы собрали у сотрудников Мотовилихинских заводов. Думая о том, что может стать темой семинара по документальному театру на пермском выпуске нашего фестиваля «Новая драма», мы вспомнили книжный рассказ об огромном старинном заводе-районе, ровеснике города Пермь. Но, если сердце Перми Егошихинский завод растворился в центре краевого миллионника, то печень Перми Мотовилиха остается вечной рабочей окраиной, сохранилась почти нетронутой с XIX века — и по планировке, и по заводскому назначению, и по бессменности традиций и психологии своих граждан-рабочих.

На Мотовилихе мы столкнулись с неожиданной для нас пестротой. Пестрый облик яркого, цветного бескрайнего завода: готические, похожие на европейские церкви здания старых цехов и усталые пастельные коробки брежневского времени. Крайнее разнообразие производств и профессий на самом заводе — гальваника

и резиновые изделия, секретные оружейники и сталевары… После акционирования это помогло заводу выжить, сейчас завод, наоборот, пытается укрупнить производство и один за другим сбрасывает ступени-подразделения в банкротство. Сама Мотовилиха, ее мелкие горки с бурыми старыми избами и цветными панельками вперемешку и дробность ее исторических районов: со стороны трудно понять, почему для жителя одной горки соседняя — уже окраина, а с одного берега пруда на другой наш герой ездит «из дома на дачу». С этим сочеталось то, насколько разных и ярких людей мы встретили. И то, что закончить работу одним выводом, сюжетом, жанром мы не могли — казалось, что надо узнать и понять больше и больше. Тогда мы решили продолжать исследование, уже без расколовшейся на два проекта «Новой драмы». С шагом в квартал мы ездим на Мотовилихинские заводы за новыми интервью. Иногда удается проследить судьбу кого-то из наших собеседников. Меняется и экономический прогноз на заводе — каждый квартал рождает новые волны оптимизма и пессимизма; удалось застать даже смену гендиректора — и увидеть, как мало изменилось от перемены власти.

Каждый раз, обработав новые материалы, мы делаем их разовый сценический показ, не повторяя прежний сюжет и способ. После первого, пермского, летние материалы мы показывали на фестивале молодой драматургии «Любимовка» в Москве, осенние на фестивале «Флаэртиана» в Перми и в «Театре.doc» в декабре 2009 года. Где-то впереди итог наблюдения: март 2010 года, и только после этого мы попробуем понять, какую пьесу мы можем составить из годичных наблюдений, что и как можно закрепить в виде спектакля-представления, который стоило бы показывать повторно. Параллельно с нами кинодокументалисты — ученики Марины Разбежкиной — и драматурги «Театра.doc» объединились в проект «Я — рабочий», чтобы исследовать документальными средствами театра и кино сегодняшние заводы России и людей, там работающих. Сейчас группы работают на заводах Тулы, Сургута, Челябинска, Магнитогорска, других городов. Осенью 2010 года предполагается провести особый фестиваль «Я — рабочий», на котором можно будет увидеть эти фильмы и спектакли.

С тех пор как мы решили продолжать делать пьесу, наша работа на Мотовилихе не связана с государственным Пермским культурным проектом, в том числе потому, что было бы неадекватно выбранному методу связывать себя обязательствами перед государством, и потому, что мы — не из Перми, а значит, не нам претендовать на причастность к пермской культуре. Но зато мы нашли в Перми друзей, поддержавших нас своим доверием, советами и гостеприимством.

Благодарим за поддержку начальника отдела по связям с общественностью ОАО «Мотовилихинские заводы» Петра Кравченко, газету «Мотовилихинский рабочий» за предоставленное название, а также Елену Гремину, Кристину Матвиенко, Любовь Мульменко, Павла Печенкина, Анастасию Прошину, Марину Разбежкину, Алексея Романова, Елизавету Тарасову.

Александр Родионов

Эпизод 1. БТЗ

В кабинет приходит строгая девушка. Все представление она будет жить своей собственной рабочей жизнью — уходить, возвращаться, работать за столом. Есть одна закономерность: когда она появляется, персонажи в ее присутствии осекаются и робеют. И делают паузу. Иногда меняют тему — пока она снова не выйдет. К счастью, она подолгу не задерживается.

Но сейчас, в начале представления, она уделяет нам немного внимания.

Д е в у ш к а. Я начальница бэтэзэ. Бюро труда и зарплаты — пишу документы, все веду, характеристики, когда увольняют, характеристики, когда награждают... когда сокращения, то, как провести по кодексу, кто не хочет и кто...

Нас, бэтэзэ, недостаточно оценивают. Недоброжелательно к нам. Не видят нашей работы. И что еще — мы никогда не получим ни одной премии. Потому что на премии рекомендации тоже мы пишем. А не будешь же себе писать самой. Воспитание...

Уходит.

Эпизод 6. «Что в Перми плохого и что хорошего»

Усталого доброго кузнеца заставляют отвечать на вопросы. Он очень старается.

— *Что в Перми плохого и что хорошего?*

У с т а л ы й к у з н е ц (*с готовностью думает, радостно, взвешенно отвечает*). Ну, во-первых, у нас зелени мало. Дороги плохие. То есть освещение не везде есть. В первую очередь, чтобы... С детским садом у нас тоже, конечно, проблемы... Потом школы, институты... то есть в первую очередь детям лучше было, чем... нам.

— *Ну а что хорошего?*

У с т а л ы й к у з н е ц. Что хорошего?.. (*Думает.*) Народ у нас — бескультурный, так сказать. Где поел — там и все бросил, то есть... Куда бы ни вышел — а счас везде мусор. То есть и они считают, что в порядке вещей, нормально, то есть... Или на улице закурили, пачку открыли с последней сигаретой — прямо, не-ет, бросают, прямо под ноги. То есть хотя в двух метрах урна стоит, то есть...

— *А вот в природе! Что у вас есть хорошего?*

У с т а л ы й к у з н е ц. А чё в природе? Природа сама по себе. Конечно, зелени у нас мало... счас вырубают очень много лесов, а взамен-то ничего ведь нет. Посадки не делают...

— *Хорошее что-то есть у вас в природе?*

У с т а л ы й к у з н е ц (*молчит*). У нас все речки очень красивые.

— *В городе что хорошее есть?!*

У с т а л ы й к у з н е ц. В городе чё?.. Сплошные пробки. Утром, вечером сплошные пробки.

— *А хорошее, хорошее что?*

У с т а л ы й к у з н е ц. Есть, есть. В принципе — в городе *много* музеев. Цирк. Зоопарк. Галереи... Только времени мало, конечно, на посещение. Мы очень много проводим времени... на работе.

Эпизод 10. Спаситель

Говорит человек с резким голосом, с постоянной улыбкой на напряженном лице.

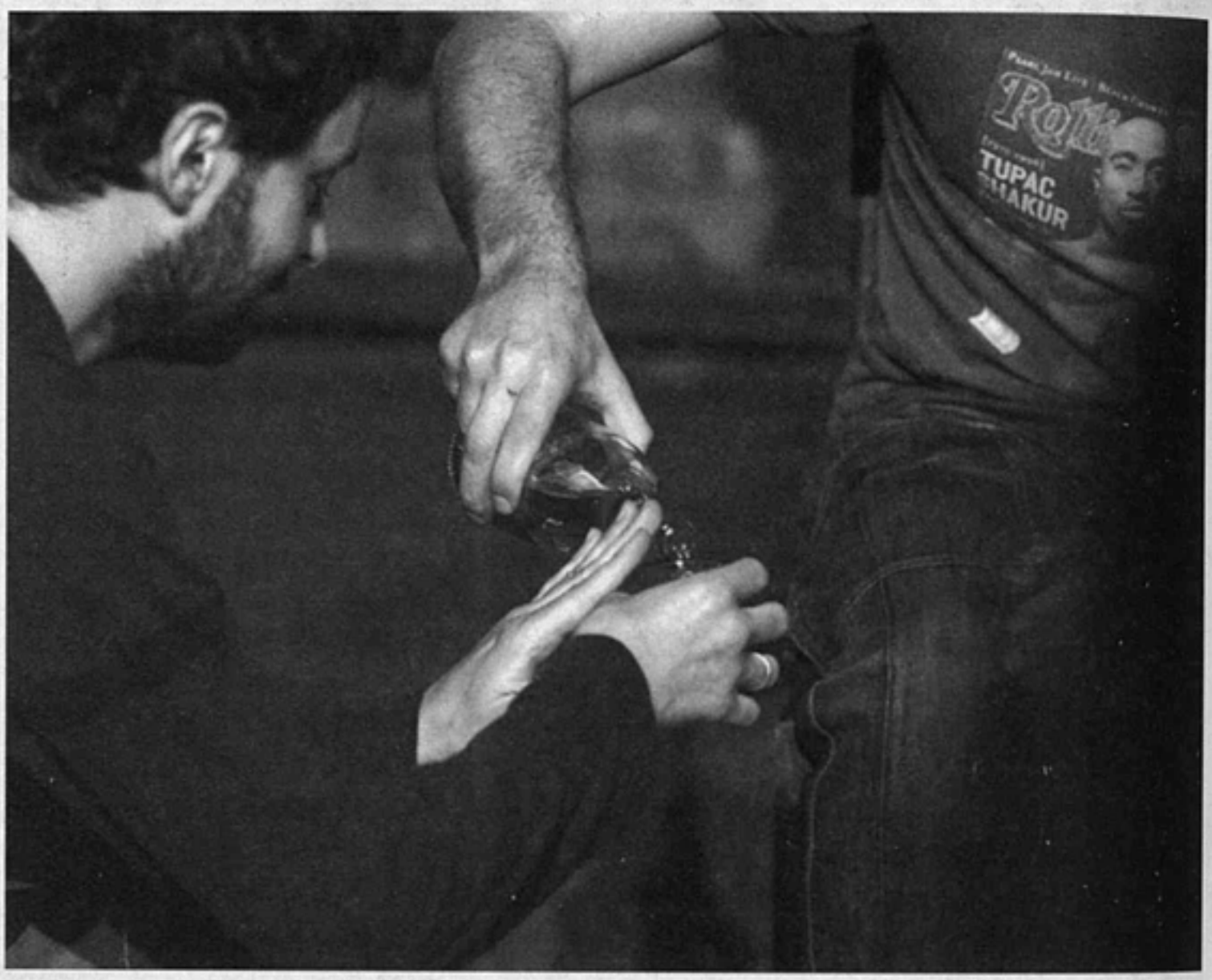
— А чё скрывать? Есть в 31-м цехе такой фрезеровщик хороший специалист Григорий Григорьевич... Его хозяйство, там, станки. Фрезерный, строгальный. Когда время вышло ему на пенсию идти — когда была волна, что сокращали всех пенсионеров, — его тоже, предложили ему рассчитываться.

Фестиваль «Новая драма», Пермь, март 2009 года.

нские заводы”

Тогда мы стали доказывать, что без его работы цех 31 не обойдется. Быстро смена бойко́в у нас происходит. В другие цеха мы эти бойки́ не будем успевать на мехобработку! Тогда все доводы довели до руководства, и человека удалось отстоять.

...Цех большой. Цех горячий. На моей памяти из печной службы, когда я руководил печной службой, — печи, отжигательные печи, инструмент тоже был в моем ведении... Слесарь. Грамотный слесарь, хороший специалист, всё.



«Мотовилихинский рабочий». Сценический показ

Он пришел с похмелья. С хорошего похмелья, грубо говоря. И попался на проходной, грубо говоря.

...Знаете, русские люди... всегда могут себе позволить лишнее. Как-то раз пришел он с похмелья на работу. Стоял вопрос о том, чтобы с ним расстаться. На тот момент, ну сами понимаете, чё не бывает, каждый может, все-таки мы... к тому же у него там тяжелое положение было, с женой какие-то неполадки. Ну и вроде — запировал. Запировал — запировал.

Отстояли мужика. Решил он свои семейные проблемы. И работает до сих пор!

Отстоял кто? А кто? Я и пошел к начальнику цеха. К начальнику цеха, тогда еще был Опарин, пришел и сказал: «Мне он нужен! То, что он сегодня выпил... Он сегодня, предположим, неработоспособен. Зато он в субботу, воскресенье, когда нужно аварийно выйти, вы же знаете, он все сделает, он свой долг отработает...» Всё. Всё было решено в пределах десяти минут.

Когда все получилось? Мне некогда было чувствовать. Я когда принял вот это вот хозяйство, здесь была разруха, здесь половина печей стояла, и мне некогда было чувствовать о высоких материях. Надо было делать, и всё. (*Молчит. С той же улыбкой.*) В нашей бригаде печной был такой товарищ, парень молодой, грамотный, учился в институте, был и технически подкован, и юридически, даже какие-то надежды на него возлагали...

Я его поставил, чтобы отвечал за вентиляторы. Больное место было вентиляторы. Нужно было постоянно масло доливать в сальницы. Ломались ва-

лы на печах, которые он тоже должен был смазывать. Вот эти валы — видите? Двести миллиметров в диаметре — ломались, как спички, просто пополам! Видите сальницы? Их нужно набивать консистентной смазкой и постоянно туда прокачивать, в подшипники скольжения. Он больше умничал, меньше занимался работой. Ну... начинает рассказывать сказки, что это нельзя сделать, пока вот это не сделаешь... к нему подходишь, своими руками показываешь, как это сделать и быстро, и качественно... Он вечно где-то пропадал, полсмены приходилось искать. Куда бегал? По девушкам? Не знаю, мне некогда было отвлекаться — спрашивать про его дела.

И когда мы стали с ним расставаться — увольнять его за его разгильдяйское поведение, — он стал права качать: вы не имеете права меня рассчитать... я знаю все законы...

Пришлось оформить его. Чё там? Да немного. Когда поставишь цель перед собой с человеком расстаться — это недолго. Это две недели, и всё, человека можно выгонять. Одно только жалко — от работы это отвлекает, когда есть ведь другая работа!

Эпизод 13. Ад

Первый. Я-то сто процентов уверен, те, кто остались, тем еще хуже. Сначала им перестанут платить нормальную зарплату. Потом вольно или невольно их сократят, потому что работы не будет.

Второй. Предприятие не имеет на второе полугодие никаких заказов!

Первый. Здесь-то будущего никакого нет. Экономика России давно рухнула, здесь та же экономика, только в миниатюре.

Третий. Есть одна такая большая тайна, которую все знают, но если ее вслух называть, то это будет настолько омерзительно и упаднически, что как тогда жить... Одна шестая суши, там столько вот народу, и ничего не можем сделать. Достаточно три цифры. Я финансист, я же все понимаю — такие недра, такие возможности, но горстка людей, которые нами управляют, она не может все это связать, и мы не можем ничего сделать, хотя вроде работящие, здоровые, нормальные мужики.

Появляется девушка из БТЗ, трое говорящих осекаются. Она стоит с бумагами в руках и строго смотрит на троих начальников. Они робко молчат.

Девушка из БТЗ (*строго*). Вы потом у меня к понедельнику все подготовьте карты и полисы медицинские!

Первый. В смысле сдать надо?

Второй (*робко просит*). Может, полисы сдавать не будем?

Девушка из БТЗ (*строго смотрит, будто сейчас раздавит, но пока не давит.*) Не знаю, но смотри... Без карт на питание...

Третий (*чтобы задобрить, пытается шутить*). А то нас вообще всех регалий?..

Девушка из БТЗ (*все так же строго, но до сих пор не раздавила*). Ну как же — положено, предприятие закрывается!

Первый. Карты на питание мы согласны сдать, а вот полисы...

Девушка из БТЗ (*еще суровее*). Закрыть глаза на это?

Второй (*умоляющим голосом*). Закройте!

Девушка из БТЗ (*сурово, и только теперь понятно, что это такая форма доброты*). Закрою!

Все счастливы.

Девушка из БТЗ (*сурово*). Но карты! А то!

Скрывается из виду. Молчание, пока не убедились, что она ушла. Тогда — прежним тоном.

Третий. Вот бэтээр приходила... (*Короткая пауза.*) Она ведь тоже уволена. Работает последний день.

Эпизод 1. Выступление

На пустой сцене (стол, несколько стульев) сидит Семен. В зал начинает свое выступление.

С е м е н. А! Я ей герберу же подарил! Белую! Гербера же — это большая ромашка? Я заморочился: гадают же на ромашках, написал же одно и то же: «Любит», «Любит», «Любит», чтобы она дергала и обламывалась... всю ночь рисовал маркером, ручки не было.

Впечатление? Ну так немножко... да произвело, как же нет-то!

Ее больше всего порадовало, когда я конфетку в кармашек положил, она очень классная, прямо ого-онь. «Тоффи».

Обрадовалась! Оп!

Еще я ей письмо-о бумажное написал! Писать разучился уже... по почте отправил... пришло, ничего себе письмо получила! Классно так!

С чего началось у нас? Обещал фильм посмотреть! Говорил, должны посмотреть фильм обязательно. В домашнем кинотеатре. Я решил, что надо домашний кинотеатр заиметь. Когда развелся, решил — надо хоть раз его посмотреть уже... Фильм был Джонни Депп «Мертвец». С переводом фильм был, по-моему, или без перевода — не помню. Мы фильм-то так и не смотрели. Главное начать...

Она классная, ого-онь!

Она совсем другая, чем жена. Цвет волос даже другой.

Она не ревнует, она очень на меня похожа, мы даже тупим одинаково. Как два... ореха!

Я ее почти сразу встретил. Как развелся. От серьезных отношений устаешь, думаешь только о себе — гуляешь, сексом занимаешься, всё! Познакомились и расстались до Нового года. А теперь-то я готов по-серьезному! Я решил ее вернуть. Она сомневалась! Не верит мне, думает, что я легкомысленный, как в прошлый раз, — не верит, что я такой весь доступный, как лот в телемагазине: «Вот он я, меня забирай», я такой весь перед ней...

Тогда я весь такой раскрылся и чё-то обиделся на нее, и решил расстаться, и она прямо так расстроилась... Да сложно все очень!

Оно было в феврале, по-моему. Вот я письмо ей написал ручкой. На работе сидел писал. (*Думает, рассказывать дальше или нет, и все равно рассказывает.*) А еще чё круто-то было, ого-онь — один раз я ей сказал: ты не хочешь? Ну нет и нет. А она плачет: «Я же хочу быть с тобой!» А я — нет и нет! Повез домой на автобике, ехали — сидит плачет, немножко плачет — они ушлые! сразу плачут! Ее остановка, я: «Выходим!» А у меня сумка, сую ей, она роняет. «Не, не пойду», вся в расстройстве, я не дурак, беру сумку и на выход, так она не вышла!

Не вышла и поехала дальше... А в сумке все ее ключи, телефон... (*Пауза.*) Вот куда она поехала, от «Кристалла» до «Октября», я и побежал за автобиком, и она такая выходит — а я у остановки.

Она прямо восхитилась, мне кажется!!! (*Пауза.*) Гнал — чуть не сдох, правда... И люди думают — украл сумку. Женская сумка... Ну, по льду, да — дело было 9-го числа марта. И на красный бежал. Но спасся.

На сцену выходят хозяева — рабочие. Семен отворачивается от зала, он садится к стене, чертит на стене техногенную схему и дальше будет в ней работать; когда закончит, — сотрет и начертит новую, и так далее.

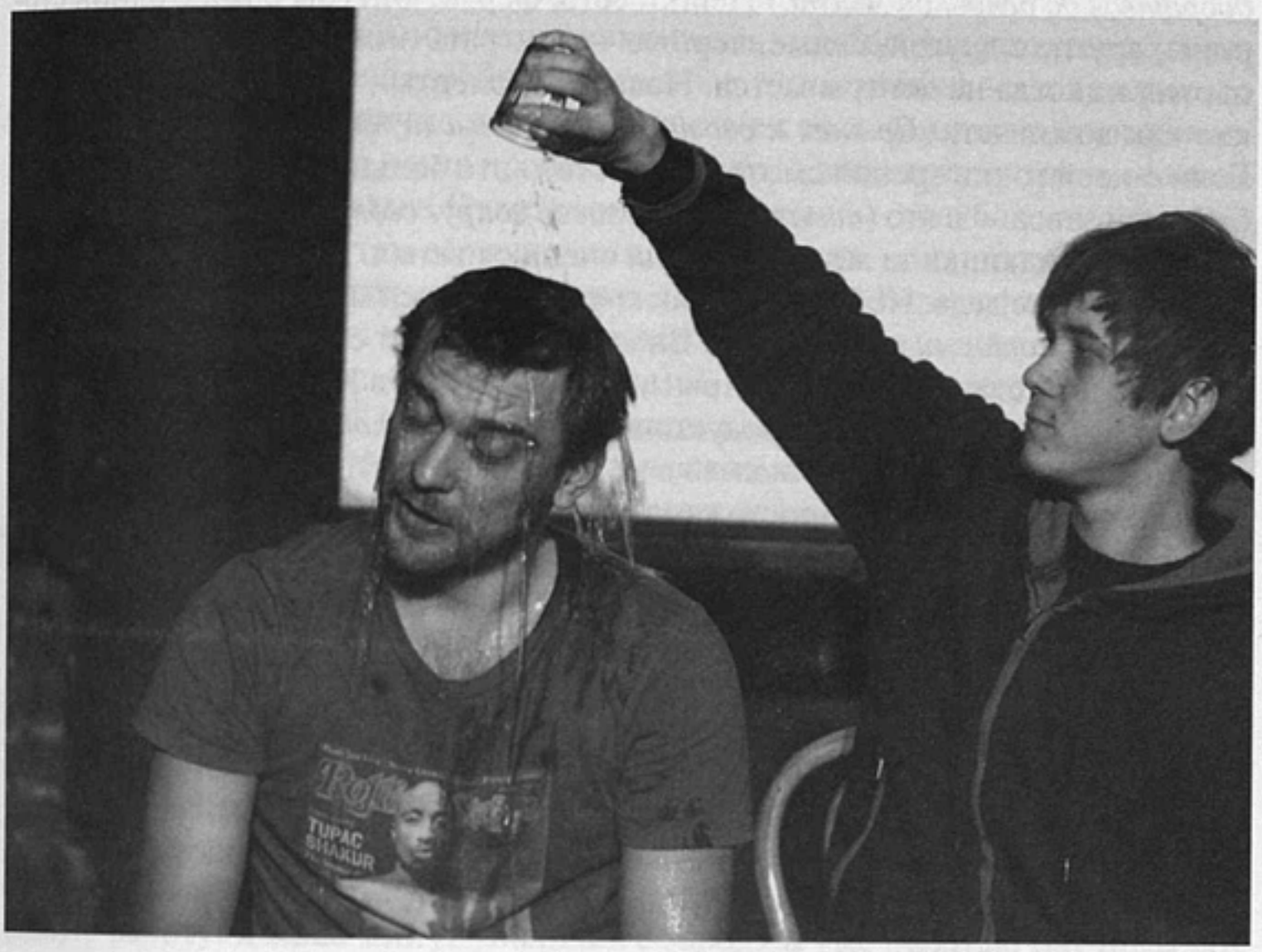
Эпизод 2. Выступления

Борис Федорович говорит величественно, уверенно, иногда несильно стучит железной ладонью о стол.

Б о р и с Ф е д о р о в и ч. И с кем общаюсь, те знают, что такое Мотовилиха. Ну если это иногородние какие-то. И то знают об этом. Что Урал — это

Фестиваль молодой драматургии, Москва, сентябрь 2009 года.

кузница для обороны страны. Это, мне кажется, все знают. Куда бы ни поехал... В Сибири я был, в Европе был, в Белоруссии был — об этом все знают. Как говорят, пятиорденоносный завод Ленина. То есть про Мотовилиху кто-то что-то чего-то, может быть, так... А завод все равно все знают. Дело в том, что, видите, это и фильмы про Урал. Много. В газетах много пишут. Книг много про это дело. Поэтому те люди вот этого поколения, военных и послевоенных лет, они это знают. А вот то, что молодое поколение... с ними потруднее в этом плане.



«Мотовилихинский рабочий». Сценический показ

Мрачный механик (*вдруг начинает говорить из своего угла, все забыли о нем*). В жизни так все потихоньку... копошкается. А так все ровно, все без всяких... Всё! (*Он уже чувствует, что разговаривает не сам с собой, а со всеми.*) ...Когда последний раз что-то случилось? Это скорее всего рождение дочери, больше чё? (*Пауза.*) Дочери уж восемнадцать. (*Встает, отходит к подоконнику, где берет анкету. С ненавистью читает.*) «Условно, представьте себе и расскажите, что было с вами там дальше. Выходите вы с проходной. Автобус. Едете вы в Казахстан. Там вас на другую работу берут. Предположим, вы, не раздумывая, устроились. Что за работа?» (*Думает.*) Зачем? (*Смеется.*) Не поеду. Даже думать о том не буду. (*Продолжает читать.*) «Ну а если все-таки... Кем работали?» (*С нежеланием поддается на игру.*) Металлургом. «Какой город?» Большой очень. Миллион. Миллионный! «С кем подружились?» Подружился? Не знаю. Жена лучший друг. Лучше нету... «Вы сколько на работе проработали той... Сколько лет...» (*Молчит, затем с ненавистью и очень резко.*) Да какой-то огород. Я чё-то не хочу, не хочу про это говорить! Поговорить охота, блять? Я не хочу. Да какую-то ерунду молоть! Мне здесь хорошо. Да все здесь хорошо. Да мне климат нравится. Зимой — рыбалка! Коньки! Лыжи! Ну-у? Летом — летом. Дача! Огород! Негры газоны стригут! ...Шучу, конечно. Никто не стригет... Сам себе делаешь... Но это лето. Живешь и радуешься. (*Хочет уйти совсем, но нельзя — он должен вернуться «в свой цех». Возвращается на свое место.*) Был когда-то профилакторий от завода Ленина. Счас продали его, не знаю, куда делся. Кормежка на убой. Процедуры. Больных не берут — здоровье подлечивают, профилактику делают важных органов. Какой самый важный? Спина. Всё! Чё еще такого, важного? Больше нету важных, наверное.

Эпизод 9. Уход

Все уходят, кроме Семена и Мрачного механика. Мрачный механик выходит на авансцену.

Мрачный механик (*с ненавистью и агрессией объявляет.*) У меня свое вообще мое мировоззрение! Но я не буду его вам рассказывать! (*После паузы все-таки продолжает.*) Я спрашивал об устройстве жизни у вора. Он думает, что все воры вокруг. Что все воры, а жизнь — большая зона. Шахматист видит как шахматную партию. (*Говорит уже быстро, с охотой и словно спешит добраться до основной мысли.*) Пешки есть, ферзи, фигуры одни с одной стороны, другие с другой, белые, черные — доиграть они никогда не могут, эта партия никогда не доигрывается. Наверное, смерть — это мат или это пат — кто как доживает. (*Пришел к своей основной мысли, стал совсем серьезным.*) Если с моей точки зрения смотреть, жисть — это большой завод, жисть — это большой завод — а это (*показывает на завод вокруг себя*) маленький завод, человек — деталю́шка та же, просто она очень сложная. Детали в жизни сложнее — вот и все дела. Не будет винтик крутиться, и вся машина станет. (*О большом прессе, который рядом с ним.*) Вначале пресс этот станет. (*С угрозой.*) Цех станет, завод станет, и где-то отрыгнется все равно в Москве, за границей... потому что мы экспортную продукцию (*вдруг плавно попал на волну профессионального величия*), ковочное железо в несколько раз лучше, чем обыкновенное литое все в пупырях. Это просто вам рассказываю для информации. (*Пауза на секунду, сам удивился себе. Потом с новой агрессией, с ненавистью.*) Здесь мы все в тюрьме. Отрабатываем, что нам положено. Просто тюрьма! Тело — это тюрьма, так скажем! А ты — это не тело и не мясо: мысли твои и чувства. Что ты чувствуешь — что ты говоришь. Вот это ты. Сущность, вот правильное слово нашел. Напихали в тело на время, согласился на это добровольно, и всё, и счас вылезти не можешь и крутишься. (*Представляет себе гадости и с удовольствием говорит о них.*) Взяли душу. Завтра в кошку, потом в слона, куда захотят, туда и сунут — ничо-о, согласишься, там и будешь сидеть! Не согласишься, да все равно запихают туда, и хуже будет, чем... без твоего выбора.

Металлургический завод «Камасталь»

Спрашивать не будут... (*Молчит.*) ...Смерть — уход с завода? Вы, наверно, недопоняли чё-то. Есть большой завод — то есть весь мир можно за завод, всю вселенную считать. Это еще больше завод. А это — маленький завод. Ну ушел ты с одного, выйдешь в другой: какая разница? Параллельно. (*Смеется.*) Не надо думать, я об одном прошу только: не думайте, соглашайтесь или опротестовывайте. Думать — это нехорошо, в самом деле. Кто много думает, тот...

Уходит. Семен тем временем стирает мел со стены. Приходит на сцену и произносит монолог.

С е м е н. Есть яблоня. Вот там она... нет, не одна, есть много яблонь! Но именно там яблочки маленькие, и прямо очень красиво. Можно еще по берегу реки погулять. Там еще забор, собаки злые, автоматчики — но в целом это ж берег реки! И симпатично церковь напротив с золотыми куполами. Я когда в первый раз пришел, меня провели по цехам — поразился — цветное литье делают там, голубое пламя! От меди оно зеленое, газ — голубой, мне поразительно, мне страшно, там все движется, краны ездят — но это тоже красиво! Все тут красиво! Ничего нет некрасивого!.. Там, как в Варкрафте, короче, гуляешь там по пустыне с картой и открываешь новые места... А еще на том цехе там сосуулька замерзает зимой! Шириной метра полтора-два, ее отбойным молотком сбивают. Раз в год сбивают, когда как бы накажут кого-нибудь. Не в смысле наказывают тем, что сбивают, а наказывают за то, что она образовалась. Раз в год. Еще есть — собака у нас бегает зеленая. Салатовая. Она за проходной обычно бегает... Они в этом сезоне красные. В том году зеленые, как будто из зеленки. В этом красные. Я не знаю, что с ними! Утечка пара бывает — и вокруг все инеем здания: очень красиво! Вот там зеленый цех высокий 43-й, я там случайно в лифте на двенадцатый этаж — там очень страшно! Там неизвестно, как это все стоит, а еще лифт ездит! Это страшно. Но красиво.

Когда все поняли, что монолог кончился, Семен идет к своему «рабочему месту» — пишет на «экране телефона». Написав первые слова молча, дальше начинает скорее произносить их, чем писать: «Привет, Саша! Это Семён из Перми. Хотел просто сообщить, что пару недель назад мне предложили хорошую работу, я за 20 минут уволился с завода и уже работаю научным сотрудником. Больше я не заводской».

История «Самоволка»

– Ну я как-то в Саратове оказался, занесло меня. С другом вроде, да. Он местный был, из Саратова, а я нет. Гуляли мы там, и он запил, в общем, оказался алкоголиком. И деваться некуда было. А дело было такое, что я из армии ушел. Самовольно. И вот жил там один в самом городе, шатался. То есть надо было прежде всего что делать, надо было чем-то питаться. Стал зарабатывать. Металл сдавал. Вот. Собирал металл и сдавал, тем самым питался. Жил там на даче на одной заброшенной. В общем, потом решил уехать домой, сюда, в Пермь. На поезде.

Пришел на вокзал, стал пробивать электрички. А там сейчас стоят эти аппараты, где можно любой путь пробить. На вокзале. Стоимость билета и маршрут откуда докуда. Какие электрички куда ведут. Посмотрел, в какую сторону, в нашу сторону, какие идут электрички. Зашел в эту электричку, сел. А там оказалось, что в каких-то местах, то есть ведут электропоезда, а в каких-то местах тепловозы. То есть электропутей нету. То есть на электричках оказалось не добраться дотуда никак. А тепловозы не годились, потому что билет через кассу. Да, то есть на электричках проще все это. Правда, на вокзале это сложно залезть туда, потому что там, ну это я перепрыгнул дело, сел в электричку. В общем, поехал. Еду, еду, и меня высадили контролеры. А время уже ночь. В общем, на станции, где нету вообще ничего, дома деревянные одни стоят, сел я возле столба, народу вообще никого нету. Ду-

«Флаэртиана», Пермь, октябрь 2009 года.

маю, что делать. Уже засыпать начал, смотрю подъезжает электричка пустая. Залез в нее, а в тамбуре там дверь, щитовая или что, не знаю. В общем, зашел туда и уснул. Утром просыпаюсь, едет куда-то. Двери-то открываю. Спрашиваю, куда едем, в Саратов, говорят. То есть оказалось, что я вернулся обратно в Саратов.

В общем, вышел там с электрички, от вокзала отошел, и меня лицо кавказской национальности, в общем, останавливает. С ним разговорились, в общем, он говорит, тебе работа, туда-сюда, будет. И что-то он меня как-то приболтал. В общем, посадил меня в поезд Москва — Махачкала. Проводнику сказал: «Всё, без билета». В общем, я сел и поехал. Сел, он меня накормил, этот проводник. Я думаю, ладно, на халяву поем, дальше буду думать. Главное, поесть надо было что-то. В общем, поел, едем мы на этом поезде, и следующая станция после Саратова Обрух или как она называется, не помню точно. Вот думаю, надо выходить. А он меня не выпускает, так как ему сказали довезти меня до Астрахани. То есть Астрахань, а потом Махачкала уже дальше, Дагестан. В общем, я пошел, сел на место. Поезд только тронулся, я в соседний вагон, купейный был, окно открыл и выпрыгнул с поезда. Вот такие дела. Станция Обрух, двести километров от Саратова. Думаю, что делать, надо обратно в Саратов идти, Пермь-то, вообще, в другой стороне.

Пошел пешком, а там дорога была, трасса вдоль железнодорожных путей. Пошел пешком, иду, в общем, рядом поля, стога сена, лег туда, поспал еще. Встал, пошел дальше. Думаю, блин, надо что-то делать, как-то же ехать. Смотрю, КамАЗ стоит. Подошел к водиле, говорю: «Докинешь до Саратова?» Он говорит: «Нет, места нету». В общем, я КамАЗ обошел, он только трогается, я за него сзади зацепился. В общем, ехал так. Он едет, он разгоняется, уже скорость большая. Я думаю, как бы не отцепиться, не упасть. В общем, ехали, ехали, я думаю, как бы это, сзади машины едут, руками машут. Я думаю, мне махать-то нечем, я держусь. Вот так вот. В общем, ехали, ехали, я еле там перебрался, там крюк был прицепной, сел на него, еду, головой стукаюсь о прицеп и смотрю сзади машина какая-то, «Ауди», что ли, обгоняет его и тормозит. То есть он только останавливается, я с него спрыгиваю и бежать оттуда, в общем, он меня не заметил. Вот так вот. Что делать? Надо дальше идти. Пошел дальше, думаю: уже всё, темнеет, надо где-то переночевать же. В общем, остановка там оказалась. Думаю, остановлюсь на этой остановке, нет, пошел дальше, до следующей остановки. Вот, думаю, здесь остановлюсь сейчас и буду спать на остановке. А тут, только подходить — и «Ока» подъезжает. Мужик такой: «Что, куда?» Я говорю: «В Саратов». Он говорит: «Садись, до Энгельса довезу». В общем, я сел. Я говорю, только у меня денег нету. Он говорит: «Да ладно, я все равно с Шебашева, студентов отвозил». Сел с ним, он меня накормил, то же что было у него, разговорились что-то. Он говорит: «А ты не с армии?» Я говорю: «Нет, откуда что, гуляю, говорю, вон с пацанами шабашили». «Да, — говорит, — а то были у меня случаи, подвозил тут одного, — говорит, — оказался с армии сбежал». Я говорю: «Да не, у меня все нормально». В общем, довез он меня до Энгельса.

В Саратов я уже не пошел, была ночь, часов двенадцать. В общем, в доме переночевал, в высотном, в подъезде просто. На следующее утро решил пойти, в общем, а там Энгельс — Саратов, их река отделяет, как у нас в Перми, город Пермь и Закамск. Так же мост. Вот дошел до моста, перешел в Саратов и вернулся опять на этот вокзал. На вокзал. Вот, все-таки думал, как домой уехать. В общем, подождал этот поезд пермский. Как же его, «Пермь — Адлер», только он сюда в Пермь шел с Адлера. Договорился с проводниками, там оказалось, что этот проводник тоже учился в авиационном техникуме, и довезли меня до Перми. Здесь неделю погулял и уехал обратно в часть. В общем, вот так вот бывает.

Наконец объяснение:

— В общем, у сестры была свадьба, да. 11 августа 2006 года, и мне хотелось на свадьбу. Я говорю: «Подпишу контракт, и вы меня отпускаете». Подписал

контракт, и они меня не отпустили на свадьбу в отпуск. И так получилось. И еще тут обстоятельства были, то, что подходило время, дембеля должны были увольняться, я как бы черпак, еще год отслужил. Меня подбивали они, чтобы я деньги выбивал с молодых, которые только вот призвались. Вот, я не хотел этим заниматься. Так получилось. А многие говорят, когда их самих, когда они приходят в армию, вроде никогда не буду так делать, как над ними

Металлургический завод «Камасталь»

издеваются, а потом получается то же самое. Ну у меня получилось так, что я сказал: «Не буду так никогда делать». Стоял на своем, в общем... И дело доходило до того даже, что в карауле с автоматами, то есть все заряжено было, тоже меня доставал один. Я не знаю, что бы я дальше сделал, если бы не ушел. Так вот.

История

– ...У нас на 905-го была пекарня «Саша», где развлекались... Молодые, господи, нам восемнадцать-девятнадцать лет, причем наша бригада из всех трех была единственная непьющая. У нас были свои приколы, свои заморочки... Там нас было четыре человека. Два парня, две девчонки.

Там, в принципе, в пекарне-то, ничего интересного нет... Но весело, в принципе, весело-то весело. Она не то что она закрылась, ну там же пожар был еще в придачу. Она горела. Мы пожар не устраивали!

Технолог-экспериментатор, причем за чей-то счет, может к любому новенькому подойти: «Вот пойдем поэкспериментируем». Но потом все это... что не получилось — из твоей зарплаты вычли, и нормально. И всех все устраивает. На мне она пыталась проэкспериментировать какой-то хлеб там, с каким-то жареным луком, что-то такое. Короче, ребята не дали...

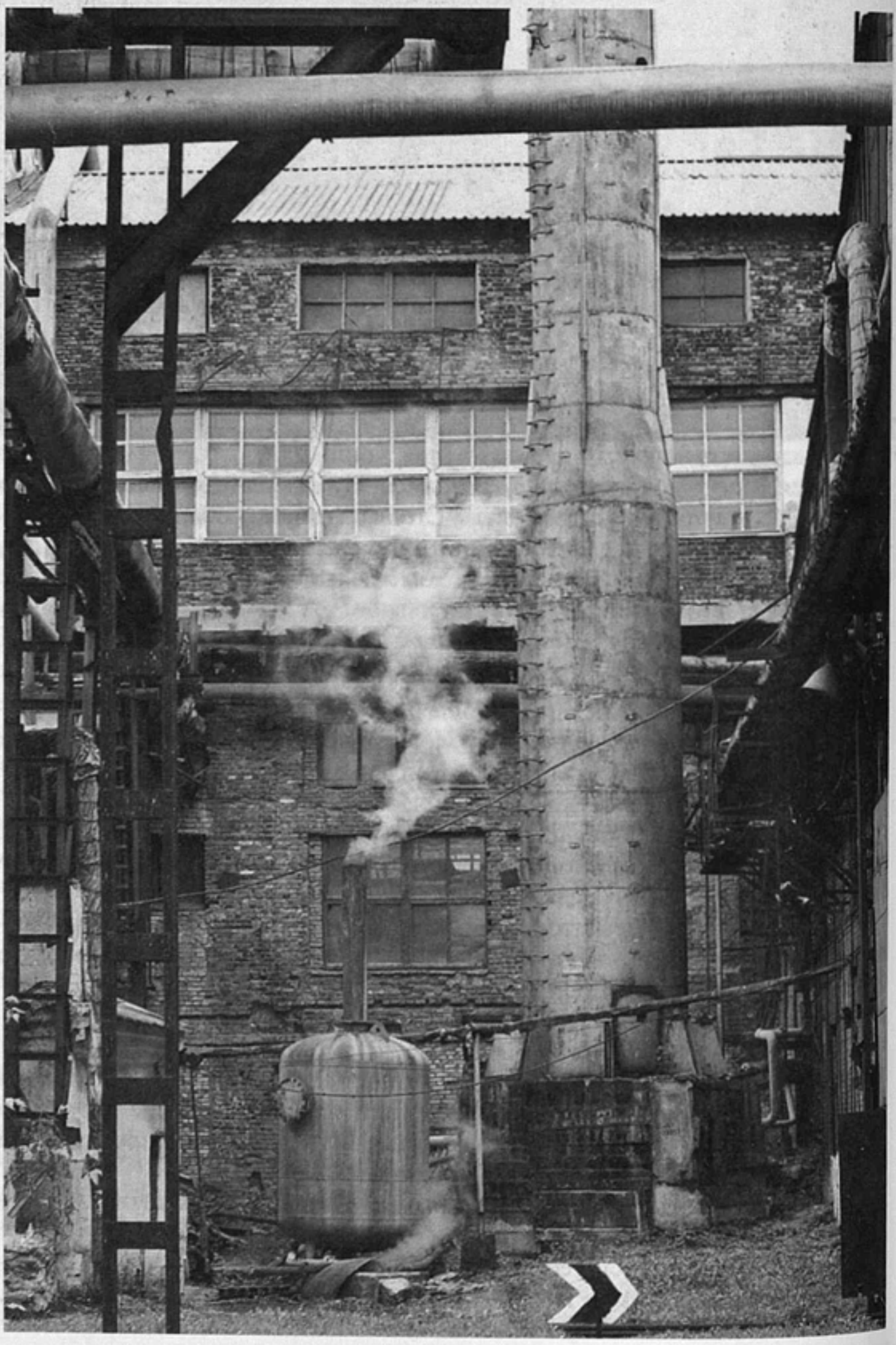
Ну, много нюансов было. Мы, в принципе, чего говорю, молодые, так мы шутили. У нас иногда можно было пробку найти от масла в хлебе. Ну, масло наливаешь, на стол пробку, оставить на столе как бы. А там же определенный как бы процесс идет. И закатывали нечаянно туда...

Нечаянно. Нет, специально туда никто ничего не закатывал. Там как бы...

Там водой обливались, тестом кидались. Весело безумно. Тесто? Прилипало, особенно к потолку... Ну вот, кто-то в меня ковшиком плеснул водой,

мы в ответ со Стасом плеснули. Прибежали с ведром воды, плеснули, пока вода летела, мы отвернулись, и все улетело в печь. У нас тены опустились. Тены — ну вот это спирали, которые в печке, вот она опустилась от резкого перепада. Сказали, что сломалась, потом ремонтировали. Ну, там много было всяких, по-разному шутили... Могли на мешках муки выспаться. Постелили, выспались на мешках. Не на полу ведь спать-то. И батоны там ели с пастой шоколадной... Батон испечешь горячий, он же вкусный. А у нас как бы шли еще булки, с шоколадной пастой делали. Пасту намажешь на батон. Пасту половину сожрал, а еще булки готовить...

Однажды у нас тестомес был не наш, он умудрился сделать, тесто ставили на белый хлеб, а он по пьяни, он был пьяный, он взял туда изюм засыпал. То есть как бы предположил, что это тесто — как бы у нас батоны были маленькие с изюмом. Вот он туда изюм насыпал, пришла технолог и нас заставила вы-



Металлургический завод «Камасталь»

колупывать оттуда изюм. Мы эту процедуру начали, потом сказали, что шла бы ты чем дальше, тем лучше. Закатали из этого теста батоны, и всё... Ну не выколупывать же этот изюм, ё-мое. Там двадцать килограммов теста.

Вот.

А потом мне папа предложил прийти сюда.

История

Интересная история была, люблю ее вспоминать с друзьями! У двух моих друзей были трактора, «двадцатьпятки», и вот мы компанией, человек десять, собрались ехать в верховье реки, по бездорожью в лес, на этих тракторах. А мы строили избушку охотничью, домик. И вот мы, когда его построили, поехали домой. Жили там несколько дней, поехали домой. У нас этот трактор сломался. Как раз такой холод был. И вот всю ночь. Мы выехали вечером, и всю ночь буксовали в этой грязи. Потом мы все-таки один трактор бросили. Проехали еще немного, у нас второй засел. (*История закончена. Он радостно улыбается публике. Удивляется мысли, что это могло показаться неинтересным, начинает объяснять.*) Но это, знаете, настолько в памяти сидит, вот такое воспоминание, это было так интересно. Мы были же совсем еще детьми. И для нас это было такое интереснейшее приключение, когда на технике, на тракторах, по лесу, по бездорожью, в грязи по колено, да там мы еще сломались, потом еще засели, буксовали, в итоге мы пришли домой утром рано пешком, а потом с родителями поехали вытаскивать все эти трактора. Незабываемо. Вот мы до сих пор, когда с друзьями сидим, встречаемся, всегда вспоминаем эту историю, это юношеское приключение. Действительно приключение.

Нет, все, конечно, эту историю давно уже зна-ают... Но мы просто сидим и прям вот... всегда интересно вспомнить все вот эти тонкости, все, что происходило. Вспоминаю, допустим, как у нас у друга в этом путешествии на костре сгорели сапоги. И в то время, когда мы все вытаскивали этот трактор, в грязи в этой булькались, толкали, рубили деревья, что-то как-то пытались достать, он в это время сидел в телеге, на тракторе, в носках. Мы ему пакеты сделали, чтобы он не замерз. Как раз заморозки были уже. В сентябре месяце или в августе месяце. И вот он там сидел. Тоже вот такое незабываемое. Сушился, потому что сапоги сгорели. Вообще, конечно! Ну ничего, доехали, дошел он босиком домой, потому что сменки не было. Кушать, хотелось всем кушать. Была одна булка хлеба, было всем уже не до костра. Были все уже уставшие. Ночь надо было ехать. Ремонтировали технику. Приключение было лучше, чем у Тома Сойера. Вообще здорово, конечно!

Эту историю-то мы всегда и вспоминаем. Это самая лучшая в жизни история!

...Сколько лет нам тогда было? Было двенадцать, тринадцать лет!.. А сейчас? Я с восемьдесят шестого. Прошло пятнадцать лет. Это было пятнадцать лет назад...

Про друга

Крупный парень с нехорошим взглядом начинает весело, а потом неожиданно для себя расстраивается.

— Есть у меня друг. Со школы, даже с садика. Были соседями, в одном доме жили. У него, то есть родители, то так: у него отец врач... У меня рабочие все. То есть никаких интересов общих особенно не было. А мы дружили все-таки. Его в другую школу взяли... А мы с ним дружили.

А потом учились вместе в авиационном техникуме... То есть пошли вместе, только я-то не закончил.

А друг закончил, да, с которым мы вместе поступили. (*Переживает.*) Мы сдавали вступительные экзамены: математика, русский. Математику сдали оба

на «5» и русский тоже оба на «5». Он поступил на бюджет, а я не прошел по баллам. (*Удивляется.*) Но я поступил. Я сказал папе — я хочу на платное, родители деньги собрали, отец сказал: «Иди на платное». Я поступил. (*Мрачнеет.*) Но понимаете, как бы, наверное, что я сдал на две пятерки и не поступил, это как бы меня сломало. Наверное. Там из-за одного предмета, в общем... Я и ушел. (*Мрачнеет еще больше.*) Рисовали, рисовали там схемы. В общем, это понимать надо было. Вот, допустим, вот та же схема, тяжело, в общем, не для меня это... (*Оправдывается.*) Это, главное, с учителем найти общий язык. У меня по английскому пятерка стоит в зачетке! В авиационном пятерка была! А я знал тогда одну фразу: «Вашингтон из зе кэпитал оф зе юнайтед стэйтс». Вашингтон столица Соединенных Штатов... И мне за одну эту фразу ставили пятерки. Ну так вот, зашел в класс на первый урок и сразу ей сказал эту фразу. Как-то так она стала ко мне относиться! Она меня хотела даже на конкурс отправить с этой фразой! Хотя я в английском ничего не понимаю!

Но то, что я тогда как-то на пятерки сдал и не прошел... это меня, наверное, сломало. (*Снова весело улыбается.*) Но вроде не знаешь, как лучше у кого. У всех хорошо. Вроде у него и образование, и свобода, а я и женат, и ребенок. Не знаю даже. Ну интересно. Ну опять же машину он там купил. Машина есть. У меня нет машины, но есть жена, дочка. Жизнь просто по-разному складывается. Я в армию ушел, техникум не закончил, допустим. Он закончил и в высшем сейчас учебном заведении заканчивает, я учусь только в техникуме. Но я сходил в армию, не знаю, женился, а он, у него девушки нет, еще не женился. Люди по-разному...

Статус

Паренек сидит в красном уголке и медленно отвечает, взгляд абсолютно неподвижен.

— Я слесарь по ремонту оборудования, но я учусь. Ну как бы расти для себя и, вообще, по службе, может быть, не всю жизнь же негром работать. С грязными руками. Негром.

Сначала идет энергетика как бы, цех, потом уже там замначальника по подготовке. У меня сейчас начальник цеха — он тоже бывший энергетик был, сейчас до начальника дорос цеха. Я хочу энергетиком. Зачем... Зачем... Расти чтобы.

Нет, я не хочу быть рабочим. Значит, расти. (*Пауза.*) Сложно сказать, что поменяется. Ответственность поменяется... не знаю. (*Решает.*) Робу домой не буду таскать стирать. Сложно сказать, что поменяется... не готов, наверное, ответить на вопрос. Статус, понятно, поменяется. С чем связано будет дальше — не знаю.

Даже стиль, наверное, одежды. Сейчас можно прийти в спортивном или одежда соответствующая. Со статусом уже нет, не придешь... Лицо умное... Наверное, первым делом одежда, а там я не знаю. Я-то, наверное, стану энергетиком. У энергетиков одежда чище. Не такая роба.

Не знаю, кепку, наверное, можно не носить.

А сейчас нельзя не носить. Где-нибудь чего — не прикоснулся, чтобы головой... Кепка смешная, с черепом. Ну — я ж электрик! (*Улыбается.*) Стану энергетиком, носить ее не буду. Пачкаться так не буду. В станках же ковырять-ся не буду. Еще меняется — бумажной работы там больше появляется. (*Мрачнеет.*) С людьми общения тоже всякие, рано кто приходит... Кабинет... Тихо... А друзья все друзья — нет, ну мы, конечно, будем, если я стану начальником, когда я стану начальником... Но, вообще, конечно, там, наверное, другие друзья. Такие — в пиджаках друзья. Ну не знаю, веселые, нет — да какое они там, конечно, веселые, нет, конечно! Конечно, не очень насчет бумажной работы, ну как бы так она... (*Искренне признается.*) Интереснее, конечно, станок чинить! (*Пауза.*) Расти все равно охота. (*Пауза.*) Почему? Потому что грязь, наверное, надоела вся эта тоже. Откуда гря-азь?! Ну!!! Здесь станки грязные, всё, шкафы, пыль! Ну! Масло, пыль... Всё это единая такая! Робу сти-

рать и стирать... ну раз в месяц я ее!.. Каждый день я минут пять-пятнадцать мою руки. Вот тут, кругом ногтей. Черное. Но я всё выскребаю. По рукам не видно, что я рабочий. Не видно — когда я не тут.

За Ангором

Сильный человек стоит за стояком после смены и отворачивается, чтобы рабочие за другими столиками не видели, когда он плачет.

— Я служил в десанте, когда я служил в десанте... все за одного. Правило: все за одного. А сейчас я... меня сократи — и никто! Никто не пикнет. Они — они все — не пикнут. Из двенадцати в бригаде осталось три... Когда за твоей спиной звезда... обидно.

Мужики... они не плачут и не огорчаются, но обидно, обидно. Обидно, видишь. Ты боевую задачу не выполнял. Ох! Задание, хуй знает... Никто! Таких ребят очень много, понимаешь, очень много... Оставшихся. И почему пьют, блядь, потому что... Тяжело, понимаешь, тут в груди, на душе вот тут... Нам там не важно про Ходорковского, на хуй. Вот Петр Первый, блядь, он пушки! Наш завод, он, вообще, пушечный завод. Пушечный завод. Пять орденов. Звезды просто так не вешают. Не вешают! Ох! Вот видишь, пиздюк вонючий, который новый, даже его не знаю, как называется, хуй его знает, Булав... Бух... Бухвалов, во, Бухвалов. Он же вааще пацан, блядь! Когда мы танки тут делали с гироскопом, на хуй, под прицельной площадкой, на хуй... Он пешком под стол ходил... На хую каплей вертелся!

А эти, которые (*жест вокруг*), они не пикнут. Потому что моих, из двенадцати моих, увольняли, я не пикнул. Поэтому я плачу. Стыдно! (*Пауза. Уточняет, чтобы поняли правильно.*) Плакать стыдно.

Будущее

Молодой кузнец (*отвечает на вопросы анкеты*). «Какие у вас проблемы на работе?» На работе меня, в принципе, радует все, я как бы доволен своей работой, я... и, в принципе, с радостью иду на свою работу в коллектив. Радует коллектив, очень люблю свой коллектив, свой пресс, свою бригаду. Сейчас, конечно, времена — подумаешь. У нас очень много молодежи сократили... В принципе, у нас, мне кажется, даже не по возрастному, мне кажется, сокращали, а просто как бы... Нет, сокращений сейчас у нас давно не было. Как бы. Вот у нас, наверное, с августа месяца... с июля... с августа месяца... работаем каждый день без чего, без простоев как бы работаем. Пусть это даже у нас не особо на заработную плату как-то повлияло, но работа есть. Это самое главное, чтобы была работа.

«Что делаете, чтобы не было скучно?» Чтобы нам не было скучно? Находим себе какие-то развлечения. В принципе, у нас в городе есть где отдохнуть, куда сходить, в ресторан. Пермь — это большой-большой город. Вот люблю город Пермь, обожаю город Пермь. Был в Москве. Вот Москва... вот тот же самый город Пермь. Ничего в нем нет. Вот единственное, конечно, есть у нее какие-то там места знаменитые такие, Кремль... Царь-пушка... У нас тоже есть своя пушка, конечно, из которой мы когда-то в молодости все мечтали стрельнуть по шестнадцатиэтажке: долетит — не долетит... Хороший город Пермь, обожаю город Пермь. У нас Красная площадь есть. За церковью. У пруда Мотовилихинского. У хлебозавода... (*Улыбается.*) В принципе, тем для общения море. У кого-то какие-то возникают вопросы по всему. По быту, по машинам, любые вопросы, и все как бы стараются, выносится на такое общее обсуждение сразу же там, что-то... и беседы возникают очень часто, конечно. На работе мы в основном говорим. Если мы работаем, то мы работаем. Но если мы сидим пьем чай, то мы, конечно, говорим, стараемся говорить не о работе. Но если, допустим, после работы мы пошли попить пивка, то это обычно все равно переходит к работе. Стабильно все переходит к работе. Мне пора бежать.

«Что у вас дома?» (*Старательно начинает отвечать.*) Когда мы, когда я купил комнату, самое мое такое желание первое было — это сделать ремонт такой, какой я хочу. Своими силами я сделал навесной потолок, своими силами сделал, все своими силами, так, как мне хотелось. Если, допустим, я приду с работы и у меня жена наклеила потолок, что-то сделала неправильно, я это все уберу и сделаю так, как я хочу. Потому что мне вот это не нравится, я уберу и сделаю снова... Нет, она старается, она старается. Я вижу, что она старалась, но все равно, потому что я задумывал вот так, а получилось вот так. Я переделаю и сделаю так, как я хотел. Потому что как бы это была моя мечта — сделать ремонт такой, какой я хотел. И вот все у меня в бежевых тонах, вся мебель у меня тоже бежевого оттенка. Нравится оранжевый цвет. К бежевому оттенку я оранжевые тона. Допустим, там кресло, кожаное кресло там с оранжевыми вставками, с оттенками. Обои бежевые, ну как бы в таких бежевых тонах. Симпатично. Не темная и не светлая, как бы такое, средний тон. Вот это вот сейчас меня и ожидает. Приду домой — бежевая комната. По ипотеке?.. Тридцать лет. Я ипотеку взял на тридцать лет. Десять тысяч в месяц плачу. Нормально. Я рассчитываю досрочно выплатить!

...Бежевая комната, горячий кофе, горячий суп, что-нибудь на второе. А за окном у нас частный сектор второй вышки, так называемые Новогородские улицы. Коттеджи, зеленые, красные крыши, дома из красного кирпича, красота. И ни единого человека. Там, в принципе, там в основном не ходят, там в основном ездят.

«Бывает ли вам грустно?» Грустно нам?

«Лично тебе бывает грустно?» Лично мне грустно? Нам грустно... Не бывает. Стараемся не грустить, стараемся быть позитивными. (*Думает.*) В принципе, наверное, всегда получается.

Ну и во сне. Во сне... мы спим после работы крепко и основательно. Редко вижу завод, это тогда уже, когда какие-то там проблемы. Ну не проблемы, а что-то у тебя в голове сидит такое, потом, может быть, именно. Я даже не знаю, вижу все, много чего. Даже стараюсь, не запоминается это все.

«Что дальше будет?» Не знаю даже, что дальше будет. Будем жить, работать, добиваться чего-то в жизни. И... лет через пятьдесят... (*радостно*) уйду на пенсию, выращу детей уже, они будут взрослые, нет, пока детей нет, сколько с женой живу — восемь лет, ну будут дети, будут, я спокойненько поеду отдыхать куда-нибудь в деревню, на рыбалку, на охоту, проводить свое личное время. То, что вот сейчас иногда бывает... нет возможности. Тогда она будет.

Эпизоды и синопсисы

Господин с кошкой

На террасе отеля появилось новое лицо: господин с кошкой. Он сидел один за столиком, пил кофе и читал местную газету. Кошка сидела на стуле напротив.

— Кис-кис-кис, — позвала Анна Сергеевна и протянула ей кусочек цыпленка.

Кошка с легким дроботом спрыгнула со стула на дощатый пол и подбежала к Анне Сергеевне. Съела угощение, стала тереться о ноги.

Анна Сергеевна погладила ее.

— Осторожно, — сказал господин. — Вдруг у нее блохи.

— Разве это не ваша? — удивилась Анна Сергеевна.

— Нет, просто привязалась, — сказал господин.

— А так преданно на вас смотрит! — засмеялась Анна Сергеевна.

— Меня любят кошки, — сказал господин. — А вы откуда?

— Здешняя, — сказала Анна Сергеевна.

— Вам здесь не скучно?

— Ох эти русские! Сидят в своем Урюпинске, и им весело, а приедут в Баден-Баден, так сразу им скучно.

В разговоре выяснилось, что русский господин — его звали Дмитрием Дмитриевичем — был адвокатом из Москвы, а Анна Сергеевна — женою местного гостиничного магната. То ли совладельца, то ли топ-менеджера здешних курортов.

— Не знаю точно, чем он занимается, но он плебей, — сказала она. — Здесь скучно, вы правы. Поехали кататься, вон моя машина. Только зайдите за угол и пройдите шагов сто. И не забудьте заплатить за кофе.

— Чтоб ваш плебей не остался без выручки? — рискованно пошутил он.

Она стала приезжать к нему в Москву раз в два-три месяца, якобы по делам своей фирмы; муж даже не проверял, есть ли у нее фирма в России. Останавливалась в «Мариотте» на Тверской, посылала ему эсэмэску, и он являлся тем же вечером.

Однажды она прождала его два дня, сначала злилась, потом волновалась, потом снова разозлилась и уже собралась уезжать, но тут он ввалился, усталый и запыленный.

— Я был в Ростове, — сказал он. — Даже домой не заехал.

— Отдохни, прими душ, — сказала она. — А я сбегаю куплю тебе новое белье и сорочку.

— Подожди, — сказал Дмитрий Дмитриевич. — Дай на тебя наглядеться.

Они сели в кресла и посмотрели друг на друга, улыбаясь. Она думала, что этот обыкновенный пожилой господин в недорогом костюме, с седеющим редким ежиком — самый дорогой человек в ее жизни и что это и есть счастье. А он просто любовался ею.

Зазвонил ее мобильник. Она ответила по-немецки. Потом ушла в другую комнату. Куда-то звонила сама. Вернулась насупленная.

— Катался на лыжах, разбился, сейчас в реанимации. Самолет в восемь. У нас есть еще часа три, — сказала она и сняла свитер через голову.

Потом он получил смс: «Фон Дидериц умер позвоню через 40 дн.».

Через три недели после похорон мужа она познакомилась с аргентинским актером и улетела с ним в Буэнос-Айрес.

Марта Киш

Роберт Шульц был австралиец немецкого происхождения. Он был круглый сирота, жил у опекунов, которые потом тоже умерли. Он был молод, но нелюдим и зол, друзей у него не было. Он работал в маленькой фирме, которая закрылась, потому что хозяина нежданно хватил инсульт. Еще у него была троюродная тетка Марта Киш в немецком городе Нойкирхене, но они никогда не виделись, даже не переписывались ни разу.

Подходящий кандидат.

Он приехал в Европу, в Германию, на родину предков, чтобы что-то изменить в своей скучной жизни. Его убили, труп утопили, документы и записную книжку забрали.

Марте Киш звонил уже совершенно другой человек. Но по имени Роберт Шульц.

Марта Киш сказала, что она вряд ли сможет чем-нибудь помочь. Разве что советом.

Ну и ладно. Главное, она его признала.

Надобно сказать, что человек, который теперь был мелким клерком Робертом Шульцем, а раньше был капитаном С.Н.Судаковым, тоже должен был умереть у себя на родине, в СССР. Это было нетрудно, потому что он тоже был круглый сирота, детдомовец. А его молодой жене сказали, что муж попал в автокатастрофу, искалечен донельзя и весь обожжен, хоронить будут совсем забинтованного. Вот какие были тогда меры предосторожности.

Двадцать шесть лет он работал в Германии и Франции, прилежно и тщательно.

Два раза в год он приезжал к Марте Киш в Нойкирхен. Довольно противная старуха. Но все-таки живой человек. Она звала его на «ты». Это странным образом грело душу.

А потом его вызвал связник и передал: больше не надо. Страна другая, все другое, всем спасибо, все свободны.

Он приехал в Москву по туристической визе. Встретился с начальством.

— К сожалению, в новых проектах мы вас не видим, — сказало начальство. — Пенсия нужна?

— У меня пенсия там, — сказал Роберт Шульц. — Побольше здешней.

— Вот и ладно, — сказало начальство. — Только чтобы тихо.

— Я давал присягу, — сказал Роберт Шульц.

— Не сомневаюсь, — сказало начальство, встало и крепко пожало ему руку.

Его бывшая жена работала стоматологом в частной клинике. Он записался к ней на прием. Без жалоб, чисто профилактически. Она долго рассматривала его зубы.

— Хорошая работа, — сказала она.

— Немецкое качество, — сказал он с небольшим акцентом.

— А вы немец? — спросила она.

— Разведчик! — засмеялся он.

— Извините, не люблю разведчиков, — сказала она.

— Как интересно! — засмеялся он еще громче. — А почему?

— В кассу, — сказала она, проставив галочки в карте. — Всего доброго.

Он вернулся в Германию. Оказалось, Марта Киш умерла. Поэтому он переехал в Нойкирхен, и теперь каждое воскресенье ходит на кладбище, ухаживает за ее могилой.

– Тут приехали товарищи из комиссии, — сказал прокурор. — Посмотрят ваше дело, побеседуют с вами...

— А там, глядишь, может быть, и помилуют?

— Вот именно, — сказал прокурор. — Есть такой шанс. Идите, Чижов.

— Зачем театр? — сказал Чижов. — Меня расстреляют. Сейчас. Вон за той дверью. Гуманисты. Там исполнитель ждет, я знаю. Я не хочу в затылок. Исполнитель! — вдруг закричал он, рванувшись к закрытой двери. — Я невиновен! Ты же офицер! Посмотри мне в глаза!

— Чижов! — сказал прокурор. — Не надо истерики. Ваша вина доказана в суде. Еще раз предлагаю подписать ходатайство.

— Еще раз прошу. Хочу видеть, кто меня убьет.

Прокурор взглянул на начальника тюрьмы. Тот махнул рукой конвоирам. Они заломили Чижову руки и втолкнули его в приоткрывшуюся дверь.

Дверь тут же захлопнулась.

— Даже где-то жалко, — сказал врач.

— Насильник и садист, — сказал прокурор. — Четырехлетнюю девочку. А потом в костер бросил. Нелюдь.

— Чего они там? — сказал начальник тюрьмы, прислушиваясь.

Дверь раскрылась, выскочил беленький старлей.

— Не могу, — сказал он и положил пистолет на стол. — Вы лучше сами.

— Федоскин! — крикнул начальник. — А ну, быстро мне тут! Слабак.

— Шел бы ты, товарищ подполковник, — оскалился старлей. — Сегодня увольняюсь. Ребята зовут в охранную фирму. А за слабака ответишь!

И убежал.

— Либералы, суки, всю страну развалили, — сказал начальник.

Но сам расстреливать Чижова не стал. Велел отвести в камеру.

Был конец августа 1996 года. Буквально через пару дней отменили смертную казнь.

Чижов отсидел одиннадцать лет.

Поболтался по России. Потом вернулся в свой город.

Пришел по адресу: улица Гоголя, 15, квартира 26. Раньше это был просто большой сталинский дом для начальства. А теперь — с забором и будкой. Его не пустили, конечно. Телефона он не знал. Два дня ждал, пока она выйдет. Дождался.

– Я не убивал твою сестренку, — сказал Чижов. — И ты это знаешь. Бомжи убили, пока мы с тобой на даче трахались, а ее гулять послали. Почему ты отперлась, подлая?

— Я не подлая, — заплакала Лена. — Я боялась папу. Я была невеста. Не твоя к тому же!

— Так вот. Бомжи убили и бросили в костер не ее. Другую девочку. Я, когда потом за ней побежал, видел, как она на шоссе в машину садилась. Почему мне никто не поверил?! Она жива. У тебя есть сестра. У твоего папы — младшая дочь.

— Не найдешь теперь, — сказала Лена. — Сколько лет прошло.

— Я уже нашел, — сказал Чижов. — Вот.

Протянул ей бумагу.

— Спасибо, — сказала Лена. — Я приду к тебе. Сегодня. Все будет хорошо. Ты один живешь? Где?

Чижов на той же бумаге написал адрес.

Вечером позвонили в дверь.

— Чижов! Не надо истерики.

Белобрысый мужик страшным ударом обрушил его на пол и достал пистолет с глушителем.

— Исполнитель? Федоскин? — шепотом спросил Чижов.

— Судьба, наверное, — кивнул тот.

Линкор «Минерва»

— Дядя Форд приглашает на пикник, — сказала мать. — Скоро лето кончится, а мы на море не были.

У соседа был старый джип, марки «форд». Поэтому его так звали.

— Чего это он к нам подлаживается? — спросил сын.

— Неплохой человек, — сказала мать. — Полы в кухне поможет перестелить.

— Я сам могу перестелить полы, — сказал сын.

Ему было семнадцать, он работал на складе металлолома.

— Вот вместе и поработаете, — сказала мать.

— Правильно, — сказала сестра. — Ей было пятнадцать. — Давно пора.

В общем, поехали. Мать с дядей Фордом впереди, брат с сестрой на заднем сиденье. Добрались до моря, потом вдоль берега. Нашли хорошее место. Дождались отлива. Стали ловить крабов. Варили их в котелке на костре. Выпили пива. Потом поставили палатки. Мать и сестра легли в одной, брат и дядя Форд — в другой.

Ночью брат проснулся от того, что с ним рядом укладывается сестра. На место дяди Форда.

— Ты чего? — спросил он.

— Сам не понимаешь как будто, — сказала она.

Брат приподнялся и сел. Вытянул шею. Была сырая темнота и слышно, как шумит море.

— Спать хочу, — сказал брат. — Я спиной повернусь, а ты пригрей меня.

Наутро дядя Форд нашел у самой воды местечко под скалой, где крабы прямо кишели. Подогнал туда свой джип, чтоб накидать в корыто. Подул сильный ветер, скала упала, раздавила джип, и дяде Форду заклинило ноги. Изо всех сил тащили. Нет, не вытащить никак. И бежать некуда: ведь они километров за сто отъехали.

Мать, сестра и брат стояли в стороне и думали.

— Прилив начинается, — сказала сестра. — Надо к нему подойти.

— Вот ты и подойди, — сказала мать, собирая палатку.

— Как будто это я с ним, это самое, — сказала сестра.

— Не груби, — сказала мать.

— Я пойду, — сказал брат и побежал к дяде Форду, который лежал спиной на сыром песке, а ноги были в искореженной машине.

— Да, угораздило, — сказал брат. — Больно?

— Не важно, — сказал дядя Форд. — Я читал одну книжку, про военных моряков. Был такой линкор «Минерва». Попал на мину. Стал тонуть. Переборка упала и придавила матроса. Все бегут спасаться, а он не может.

— Война, страшное дело, — сказал брат. — Я тоже читал что-то типа.

— Там был корабельный священник, — сказал дядя Форд. — Имя-фамилию не помню. Он остался с этим матросом. Там, внизу, в трюме, понимаешь? Не оставил его одного погибать.

— А это правда было? — спросил брат.

— Не в том дело, — сказал дядя Форд. — Иди к своим. Вода поднимается.

— Если во имя господа нашего Иисуса Христа, — брат перекрестился, — я тут останусь, то все равно выплыву. А если нарочно утону, меня зарплаты лишат. В смысле понятно. Мать на пособии, сестра пока учится.

— Иди, иди, — сказал дядя Форд и прокусил себе палец. — Ты добрый.

— Мне вас честно жалко, — сказал брат, отвернулся и быстро пошел к своим.

Дядя Форд не стал смотреть ему вслед.

Вода была уже близко, серая пена пополам с водорослями.

Чайка села на него. Попробовала клювом место, где на ноге запеклась кровь.

Вторая прилетела.

Бежевый котенок Маркс

Саша Сергеев пошел покупать чайник для заварки. Еще купил два кухонных ножа. Пришел домой — а чайник течет. Главное, он уже насыпал в него чай и налил кипяток, так что теперь назад не возьмут. Он вспомнил, как смуглая девушка паковала этот чайник, и понял, что она нарочно подсунула треснутый. Он разозлился на черных: жулики наглые. Потом развернул кухонные ножи, а там лезвия залеплены этикетками на таком клею, что не отодрать, не отмочить. Фирма «Богатырь», Калуга. Он взбесился на русских: пьянь безголовая.

Саша Сергеев жил один, на краю города. Блочный дом стоял над высоким обрывом, а внизу была воинская часть, дивизия имени Каледина. Видно было, как боевые машины то выезжают из ангаров, то въезжают обратно.

Постояв у окна, он позвонил подруге Тамаре, чтобы она пришла и утешила его, и заодно принесла бы ацетон — очистить ножи от клея.

Но Тамара сказала со значением:

— Я сегодня не могу.

Саша понял значение и сказал:

— Просто посидим, поцелуемся. Пива попьем.

— Глупости, — сказала Тамара. Но с особым значением добавила: — Я лучше на рынок съезжу, за обоями.

Саша не понял особого значения, возненавидел всех женщин и бросил трубку. Надел кроссовки, взял чайник, чтобы разбить его об башку продавщицы, и спустился с пятого этажа вниз.

Остановился прочитать объявление про горячую воду. И увидел на крыльце котенка. Котенок был совсем маленький и бежевый. Он поднял голову и тихо мяукнул.

— Чего тебе, дружище? — спросил Саша.

Котенок мяукнул еще раз. Саша взял его на руки, почесал за ушком. Котенок замурчал и стал сомлевать, закрывать глазки. Саша выкинул чайник в урну, снял с головы бейсболку, положил туда котенка, и они пошли в торговый центр — покупать лоток, наполнитель, кошачий корм и разные погремушки в виде мышей и бабочек.

Котенку понравилось у Саши. Он на второй день приучился ходить в лоток. Умный. За это Саша его назвал Карл Маркс. Или просто Маркс. Хорошее кошачье имя. Мркс-Мркс-Мркс! Котенок сразу стал откликаться, бежал на зов.

— Ах ты Марксюха! — радовался Саша. — Ах ты Марксюня, мой дружок!

Тамаре он не звонил уже недели две, наверное. Она сама ему позвонила.

— А я ремонт закончила, — сказала она. — А мама в Ростов переехала, к Мишке, брату моему.

— Скучаешь, наверное, без мамы? — спросил Саша.

— Ты что, дурак? — крикнула Тамара. — Я же специально ее к Мишке отселила и ремонт сама сделала! Мы же с тобой давно все решили!

Саша вспомнил, что какие-то планы у них были. Жить у Тамары в двухкомнатной, а его однушку сдавать.

— Хорошо, конечно, — сказал Саша. — Приходи, помоги собраться. Только нас двое. Котенок у меня завелся. По имени Маркс. Мой лучший друг.

Он это очень серьезно сказал.

— У меня на кошек аллергия, — сказала она тоже очень серьезно.

— Аллергия? Ответ один — кларотадин! — засмеялся Саша.

— Какой же ты гад, — сказала она.

И короткие гудки.

Саша лег на диван и задумался. Он, вообще-то, любил Тамару. Он не хотел бросать ее. Но и Маркса бросать тоже не хотел. Маркс устроился у него на груди, смотрел прямо в глаза. Саша не смог бы выгнать Маркса на улицу ни за что. Но и с любимой женщиной расставаться из-за котенка тоже какая-то глупость. Все глупо и даже смешно, а выхода нет. У Саши от этих мыслей сильно заболело ниже горла. Он расстегнул рубашку, крестик вывалился наружу. Маркс потрогал его лапой.

Тамара, у которой были ключи, так и нашла их через два часа: Саша лежал, свесив посиневшее лицо, а Маркс играл его крестиком на золотой цепочке.

Она закричала, заплакала и дала Марксу пинка.

Маркс выбежал в открытую дверь. По лестнице вниз. Потом из подъезда. Потом через улицу. Там его задавила машина, за рулем был молодой парень, а рядом девчонка, они даже не заметили, не оглянулись на пыльную бежевую тряпочку на асфальте, в которую превратился котенок Маркс. Машина выехала на перекресток, где ее смял и расплющил танк, и тоже не задержался – дивизия имени Каледина выдвигалась в центр города, чтобы расстрелять губернатора и навести порядок. Но федералы послали штурмовую авиацию и с воздуха разнесли их танки, казармы и весь город заодно.

Через пять лет к власти пришли коммунисты. Еще через год новое начальство приехало в те места, в палаточный лагерь, где жили уцелевшие люди.

Было жарко. Пот катился с генерального секретаря, коренастого рыжеватого мужика.

— Принято решение, — сказал генсек. — Всем вам, товарищи, дадут бесплатное благоустроенное жилье. Где? Вот здесь! На месте этого города, разрушенного кровавым антинародным режимом, решено построить новый социалистический город! Краше прежнего! И назвать его именем великого учителя трудящихся всего мира! Марксоград!

Все захлопали.

Он достал платок и вытер свое круглое курносое лицо с широкими усами.

— На кота похож, — подумала Тамара.

МАКСИМ СТИШОВ

Шпионы

A LOVE STORY

Я от бабушки ушел, я от дедушки ушел...
«Колобок». Русская народная сказка

Три вещи отвратят от прегрешений: знать, откуда происходишь, куда идешь и перед Кем тебе держать ответ.
Пиркей Авот 3:1

Предисловие

Все мы немножко шпионы.

Вы нет?

Возможно. Но все же как-нибудь обдумайте эту нехитрую мысль еще разок, например, когда будете украдкой проверять мобильник супруга (или супруги) на предмет эсэмэсок от гипотетических любовниц (любовников).

Или когда (для ее же блага, разумеется, ведь родители должны быть в курсе!) в очередной раз заглянете в интимный дневник не по годам развитой дочери.

Или когда будете по привычке выдавливать из себя смех в ответ на несмешной анекдот только потому, что его рассказал начальник.

Или когда будете улыбаться ненавистной свекрови. Заискивать перед состоятельным клиентом.

Имитировать оргазм...

Даже если вы просто покупаете одежду, что вам явно не по карману, или влезаете в жуткие долги, чтобы гордо рассекать на почти новом «мерине», вы все равно уже немножко шпион.

Или — шпионка...

Потому что шпионы — это те, кто...

Правильно.

Выдает себя за других.

Причем, в отличие от актеров, не на сцене, а в жизни.

И это еще большой вопрос, кто круче: рискующий головой в логове ненавистного врага Штирлиц или какая-нибудь вполне себе скромная домохозяйка, которая давно уже изменяет скучному мужу с веселым любовником, а веселому любовнику — со скучным мужем, тайно ненавидит тоскливую работу и лживых подруг, но при этом самоотверженно изображает из себя примерную жену, хорошую любовницу, старательную работницу и верную подругу...

Любой, даже самый гениальный Штирлиц, в конце-концов на чем-нибудь да и проколется, в то время как у нашей скромной домохозяйки есть все шансы дожить до глубокой старости и сыграть в ящик, так и оставшись неразоблаченной...

Или, наоборот, какой-нибудь примерный отец семейства, скопытится от инфаркта лет так в сорок пять (мужчины, они похлипче будут, как известно), и никто так и не узнает, что этот многодетный старший бухгалтер на самом деле писал неплохие стихи, мечтал быть дирижером и по-настоящему возбуждался только в мужской раздевалке спортклуба...

Журнальный вариант.

Но от слов — к делу. Настало время поведать нашу историю, что началась в начале 80-х годов прошлого века в городе, в ту пору казавшемся таким далеким и недоступным, что у некоторых советских граждан даже возникали тайные сомнения в подлинности его существования...

Итак...

Часть первая

1980 год. США, Нью-Йорк, Бруклин.

Квартира Скота Лонгсдейла.

Это крепкий мужчина лет тридцати пяти, с внешностью столь располагающей к себе, сколь и незапоминающейся.

Мы начинаем наш рассказ в тот момент, когда слегка утомленный любовными утехами мистер Лонгсдейл вырубился на несколько минут и видит сон.

Тот самый, что преследует его с раннего детства...

Он бежит по какой-то дорожке (впрочем, себя он не видит, сон как бы снят субъективной камерой) вслед за женщиной, которая манит его за собой, уходя по этой дорожке все дальше и дальше. А он все бежит и бежит, он хочет догнать ее, он хочет оказаться наконец в ее теплых объятиях, но она все уходит и уходит, все ускользает и ускользает, и ему так никогда и не удается догнать ее...

Уже не один десяток лет бежит он за этой женщиной, стараясь если не догнать, не оказаться в объятиях, то хотя бы разглядеть ее лицо...

И всякий раз его постигает неудача.

Вот и сейчас он как назло просыпается в тот самый момент, когда уже казалось, что вот-вот — и он наконец настигнет ее, заглянет в глаза...

Он знает, что уже проснулся, но все еще не подает вида, лежа с закрытыми глазами, в тайной и тщетной надежде вернуться назад, заснуть снова и уж на этот раз...

Он открывает глаза.

С соседней половины кровати на него смотрит другая женщина.

Реальная, молодая и земная. Женственная и сексуальная.

Хотя и не красавица.

Да он и не любит красавиц. Красавицам доверять нельзя — со времени учебы в секретной школе прошло много лет, но этот нехитрый постулат по-прежнему работает на уровне рефлекса.

А женщина все смотрит. С улыбкой и любовью во взгляде, терпеливо ожидая того момента, когда он наконец проснется окончательно и будет готов к общению.

Почувствовав, что этот момент наступил, в шутку желает ему «доброго утра» и спрашивает, что ему приснилось.

— Ты, — врет недорого берет Лонгсдейл и эдаким бодрым вампиром буквально впивается поцелуем в тонкую шею своей подруги...

Ее длинную и нежную шею он выделяет особо.

Впрочем, любит и округлый — еще чуть-чуть и был бы тяжеловат — зад, и округлую же грудь, на самом деле большую, но деликатно не кажущуюся такой под одеждой, и еще он буквально благоговеет перед нежной мякотью внутренней стороны ее бедер, «пулькес», как называют они эту часть тела с ее легкой руки, а точнее — с легкой руки ее еврейско-украинской бабушки.

Эти самые «пулькес» он любит просто мять и мнет, как хороший булочник мнет хлебное тесто.

Она покорно терпит и иногда даже снисходительно похихикивает, хотя он подозревает, что этот странный массаж ей не очень по душе: иногда он слишком увлекается и его сильные руки оставляют на этих самых «пулькес» изрядные синяки...

Доставив удовольствие себе и — еще большее — ребятам в наушниках (наш герой буквально чувствует, как где-то совсем близко, в душной бруклинской ночи крутятся и крутятся бобины магнитофона и два полузаспанных «перца» с неприметными физиономиями — один из них наверняка черный — несут

скучную вахту, в своих дурацких наушниках чем-то похожие на космических пришельцев из старых мультфильмов...), они какое-то время лежат молча, отстраненно, каждый на своей половине постели, каждый — сам по себе.

Задумчивые, погруженные в свои мысли, словно и забывшие о существовании друг друга.

Одинокие.

Это продолжается до тех пор, пока он не замечает слезы в ее глазах. Он ничего не спрашивает, а только молча смотрит на нее.

Она ловит на себе его взгляд, этот бесстрастный взгляд профессионала, научившегося прятать свои истинные чувства так глубоко, что подчас он даже сам не уверен в том, что они у него еще остались.

Нормальные человеческие чувства...

Она виновато улыбается, молча встает и уходит в ванную.

Здесь, за закрытой дверью, она включает на полную душ и дает волю слезам...

Она не такая сильная, как он. Она не профессионал. Она всего лишь любитель. Юная запутавшаяся дурочка. Запутавшаяся в конец.

Она не знает, что делать.

Она хочет посоветоваться с ним, но весь ужас состоит в том, что именно ему-то и нельзя ничего говорить...

Сейчас она уверена только в том, что ни за что, ни за какое золото мира не хочет потерять его...

Но что же делать? Что?

Хлещет вода из душа, хлещут слезы из прекрасных глаз...

А мистер Лонгсдейл в это время курит в кровати.

Взгляд его по-прежнему бесстрастен настолько, что понять, о чем он думает в этот момент, не сможет даже самый совершенный детектор лжи.

Но мы знаем, о чем он думает.

Он думает о том, как многое хотел бы сказать ей.

Очень многое.

Но не может. И не только потому, что нельзя, но даже еще в большей степени потому, что не умеет.

Не знает — как.

Его губы трогает едва заметная улыбка — это и в самом деле немного смешно. Ведь он так много умеет и знает из того, что неподвластно простым смертным. Да чего уж там кокетничать — в своем роде он настоящий уникум, супермен, а вот, поди ж ты, не способен на элементарные вещи...

С одной стороны, он ругает себя за совершенную ошибку, за то, что позволил этой женщине занять место в своем сердце. С другой стороны, с холодной уверенностью профессионала не сомневается в том, что в нужный момент это не станет для него помехой.

В нужный момент он сделает то, что должен.

Сделает, как учили...

И все же какая-то часть его души очень хочет, чтобы этот момент, момент расставания навсегда, наступил как можно позже. Или — даже страшно подумать — не наступил никогда...

Иногда он думает: не прекратить ли все это?

Волевым усилием.

Какое он имеет право так играть с человеком, зная, что все изначально обречено. Что не сегодня, так завтра все кончится.

Кончится навсегда.

И все же он не находит в себе силы для разрыва. [...]

Бедная девочка. Если бы она только знала всю правду...

И не дай бог, если узнает...

Она и в самом деле ничего не знает.

Те двое, в серых костюмах и со стертыми лицами, ничего ей не рассказали. Более того — строго-настрого предупредили, чтобы она ни под каким видом не пыталась ничего выяснять.

Не задавала лишних вопросов.

От нее требуется только одно — внимательно слушать. Ловить каждое его слово. А потом — рассказывать им.

И всё.

Сколько это будет продолжаться?

Недолго. Полгода. Ну, максимум год. Главное, внимательно слушать. Ловить каждое слово.

И тогда все будет хорошо.

Тогда ни одна живая душа не узнает, что до переезда в США ее отец долгие годы был членом компартии. Никто не узнает, что он фактически совершил преступление, скрыв этот позорный факт своей биографии от властей. А значит, он и дальше сможет работать доктором в престижной клинике, ковать свою американскую мечту на радость жене и дочери, а не оказаться вдруг с волчьим билетом у разбитого корыта, а то и вовсе — быть депортированным. Да-да, возможно и такое. Америка, конечно, свободная страна, но коммунистов здесь не любят, так уж повелось. Даже бывших. Даже тех, кто вступил в партию во время войны, на фронте, когда «все вступали»...

Так что пусть крепко подумает, что для нее важнее — благополучие семьи и в конечном счете собственное благополучие или так называемые моральные принципы, которые, как известно, не являются в США платежным средством.

[...]

Ведь она помнит их первые годы после иммиграции, хорошо помнит. И ей наверняка не хочется назад.

В нищету...

На размышление — три дня. А дальше — они снимают с себя всякую ответственность...

Тем же вечером она была у него.

Он хотел ее.

Она не могла отказать, но мысли ее были где-то далеко. Все происходило скомканно, быстро, как-то механически.

Не так хорошо, как обычно.

Он спросил, что случилось. Ее как будто не было с ним. И сейчас — нет.

Где она? В каких облаках витает?

Она отшутилась. Наврала что-то про мигрень и нервозность. Не иначе как ПМС... Обычно, когда с ним, она не запирала дверь в ванной.

Но тогда заперла. Долго сидела на краю ванной, из душа хлестала вода...

Кто он такой? Почему им интересуется ФБР?

Да и ФБР ли это? Что за удостоверения они ей показали?

Она не поняла...

Должна ли она шпионить за ним?

Рассказать ли ему всю правду?..

Может быть, посоветоваться с отцом?..

Мысли ее путались.

Она не знала, что делать.

Но точно знала одно: она хочет быть с этим человеком.

Что бы ни случилось, она хочет быть с ним.

Он и раньше был для нее тайной, и, возможно, именно эта тайна и делала его таким притягательным, таким неотразимым. Но сейчас, когда эта тайна не только не разгадана ею, но, напротив, стала еще больше, еще объемнее, еще глубже, а разгадка ее таит в себе настоящую, реальную опасность, она хочет быть с ним еще сильнее, чем раньше.

Чего бы это ни стоило.

[...]

Весь следующий день она провела в Коннектикуте, у родителей.

Гости-американцы. Излучающий довольство жизнью, отец, словно заправский «гринго», варганил барбекю, попутно развлекая публику анекдотами на своем вполне сносном, но — с ужасающим русским акцентом — англий-

ском. Сверкая голливудской улыбкой — страшно подумать, сколько это стоило, — мать, чей английский не так хорош, но и чей акцент не столь ужасен, рассказывала, что собирается заняться «риал эстейтом». Готовится к экзаменам на «лайсенз»...

Отцу она так ничего и не сказала...

Позвонила «серым» на день раньше срока.

Они встретились в Центральном парке. Дали подписать какую-то бумагу — ничего не поделаешь, формальности. Впрочем, письменных отчетов от нее не требуется. Раз в неделю ей будут назначать встречу, и она будет все рассказывать. Ей, возможно, будут задавать вопросы, на которые следует отвечать максимально полно и искренне. Вот, собственно, и всё.

Они очень довольны, что она сделала правильный выбор. Ну и, конечно, напоследок не грех лишний раз предупредить, что разглашение в любой форме обстоятельств данного дела является государственным преступлением со всеми вытекающими. Засим — всего доброго. Как говорится, до связи...

...Они продолжали встречаться в его крохотной бруклинской квартирке, разговаривали мало, в основном занимались любовью. Он уже не юн, но по-прежнему полон сексуальной энергии. Или это она так его возбуждает? Однажды она спросила напрямую, так ли это. Он, не будь дурак, подтвердил...

Ну конечно! Дело в ней.

Иногда они ходили в недорогие забегаловки, чаще — в кино. Он любит кино. Она, в общем-то, тоже. Хотя театр любит даже больше, но здесь, в Америке, плохой театр. Не то что в России...

Приблизительно раз в неделю ей назначал встречу кто-нибудь из ребят в серых костюмах. Задавали вопросы, она отвечала, хотя отвечать по большому счету было нечего — он крайне неразговорчив. Предпочитает слушать. За это женщины его и любят, пошутила она. Серый костюм пропустил шутку мимо ушей...

Несмотря на запрет, она иногда давала волю любопытству. Пыталась задавать вопросы о его прошлом. Он либо отвечал односложно, либо отшучивался. В сущности, она не знает о нем практически ничего. Даже его имя — она готова в этом поклясться — наверняка ненастоящее. Он такой же Скот, как она Эсмеральда. Этот едва-едва уловимый акцент... Немецкий? Скандинавский? Венгерский?

Who are you, mister Longsdale?

Торговец наркотиками?

Глава преступного синдиката?

Иностранный шпион?

А может, вы просто-напросто не заплатили дяде Сэму налоги или скрываетесь от алиментов?

И откуда эти шрамы у вас за ушами? Вы побывали в аварии? Или сделали пластическую операцию?..

Они так близки, что иногда она забывается и начинает говорить с ним на родном языке, как делает это с родителями и бабушкой. Тогда он молча смотрит на нее с таким выражением лица, как будто все понимает. Опомнившись, она извиняется, а он смеется и старается повторить какое-нибудь слово: то, что показалось ему наиболее интересным или смешным...

...Она все еще сидит на краю ванны. Из душа продолжает хлестать вода...

Новый приступ рыданий буквально душит ее. Она не знает, что делать, она запуталась вконец. Она сама во всем виновата! Развратница, сексотка! Да к тому же еще беременна от человека, про которого доподлинно известно только то, что им интересуются спецслужбы. Даже его настоящего имени она не знает. А вдруг он какой-нибудь арабский террорист, и она, Соня Цигаль, носит в своем чреве ребенка арабского террориста? Убийцы евреев! До чего она докатилась! А ведь ее дед по отцовской линии был старовером, почти святым человеком, а по материнской и вовсе одни раввины в роду, чуть ли не к самому браславскому ребе восходит этот род...

Какой ужас, какой позор...

Ой, вэй...

Самым простым решением, конечно же́, был бы аборт, быстро, по-тихому, для надежности где-нибудь в другом штате, деньги у нее есть, но ей противна даже сама мысль об этом. Нет, она не может убить ребенка. Его ребенка. Но что же делать? Сказать? А что, если это оттолкнет его? Если он сам потребует прервать беременность? Что тогда?

Сказать серым костюмам?

О господи, они-то как могут помочь?

Или могут?

Или, наоборот, разозлятся и испортят жизнь отцу... От них всего можно ожидать. Нет, она должна все рассказать. Рассказать ему. А там — будь что будет...

...Пока ее нет, он снова и снова мысленно возвращается к тому осеннему дню — боже, до чего же хороша осень в Нью-Йорке, нигде нет такой осени, — когда они познакомились. В крохотной забегаловке-вагончике, довольно дрянном, если честно, дайнере: у нее не сработала кредитка, «кэша» с собой не было, и он по-джентльменски заплатил за нее...

Еще и еще раз, фрагмент за фрагментом восстанавливает он в памяти и тот день, и другие, и сегодняшний...

Нет, похоже все чисто. Если бы они и в самом деле захотели кого-нибудь к нему приставить, он бы это почувствовал. Проинтуичил. Да и подобного рода «кадры» ему знакомы — она явно не из этих. Не профессионал. Просто влюбленная маленькая дурочка. Маленькая дурочка, влюбленная в большого дурака... Ну а то, что иногда она пытается задавать вопросы — так это вполне естественное женское любопытство. Наоборот, было бы странно, если бы она их не задавала...

Но все же последние несколько дней что-то не так. Что-то явно гложет ее изнутри. Неприятности в семье? В институте?..

Конечно, он без труда может ее разговорить, мягко, незаметно спровоцировать на откровенность, но зачем? Ведь это не работа, это, хочется верить, совсем другое. Да и не нужно ему ничего знать. Ведь это может вывести их отношения на другой, еще более интимный уровень, а он и так уже зашел слишком далеко. Дальше — опасно. Дальше — уже работа...

Но когда она зареванная, почти некрасивая выходит наконец из ванной, когда осторожно говорит о том, что хочет сообщить ему нечто очень важное, — в ее глазах такой испуг, такая мольба, что он не в силах ей отказать. Единственное, чего он не хочет, так это доставлять удовольствие «гуманоидам». Он предлагает прогуляться.

Она мягко возражает, что в такое время суток это может быть небезопасно.

Он только улыбается в ответ и начинает одеваться...

[...]

Они приходят в тот самый дайнер, где впервые встретились два месяца назад, садятся за столик. Он готов слушать. Она, похоже, наконец готова все рассказать...

[...]

Но тут что-то происходит. Потом, прокручивая в голове события того вечера, мысленно возвращаясь к ним еще и еще раз, она, как ей кажется, точно установит тот момент, когда в нем произошла эта перемена. Когда он, по-прежнему оставаясь за столиком, вдруг исчез. Ушел. Переместился в какое-то иное измерение, буквально на глазах превратившись в совершенно другого человека, еще более незнакомого, чем тот, которого она тоже по большому счету не знала, но к которому уже успела привыкнуть. Это произошло сразу же после того, как они с официантом обменялись дежурными, вполне ритуальными репликами, какие можно услышать десятки раз на дню в любом кафе мира и практически на любом языке, кроме, пожалуй, латыни и древнегреческого.

— Что-то вас давно не было видно.

— Ну что вы, я только вчера заходил.

— Неужели? Ну, значит, это была не моя смена.

И всё. Она была готова поклясться, что именно после этих ничего не значащих фраз перед ней сидел уже совсем другой человек.

Человек, который уже не был готов слушать.

Человек, которому она уже ничего не могла рассказать.

Он извиняется и выходит в туалет. Она ждет его с отчаянной надеждой на то, что он вернется и снова станет самим собой...

Но — тщетно. Он по-прежнему совсем другой. Чужой.

Или, может быть, все наоборот: именно такой он и есть на самом деле, а все, что было до этого, — игра, обман. Ее всегда, с самого детства поражала и раздражала эта, как ей казалось, чисто мужская особенность: отсутствовать присутствуя. Она наблюдала это и за отцом, и за дедом, и даже за мальчишками в школе. Казалось бы, вот он, тут, прямо перед тобой, ест, пьет, даже произносит какие-то реплики, и в то же время — его нет.

Где он? О чем думает? О работе? Футболе? Другой женщине?

Однако как бы ей ни хотелось, какое бы раздражение это ни вызывало, она никогда не пыталась вернуть их назад, терпеливо ожидая того момента, когда они соизволят вернуться сами. Знала по горькому опыту отношений матери и отца: чем больше на них давишь, тем больше они отдаляются и тем дольше отсутствуют. А иногда и вовсе не возвращаются уже никогда. Такими уж создал их господь бог, этих мужчин...

И все же на этот раз это было не просто исчезновение, не просто выпадение из реальности, временное отсутствие с последующим возвращением, а какой-то почти цирковой фокус, исчезновение с последующим превращением — пуф, и голубок превращается в ястреба. Или наоборот. Должно быть, именно так перевоплощаются гениальные актеры — мгновение, и перед тобой сидит совершенно другой человек. Даже внешность его кажется иной, хотя вроде к гриму он не прибегал, ни усов, ни бороды не клеил...

Расплатившись по счету, они выходят из кафе.

Идущий рядом с ней мужчина говорит, что сегодня ей лучше поехать домой. Он поймает такси.

— Мы еще увидимся? — спрашивает она.

— О господи! Ну конечно. Что за глупости. Созвонимся завтра.

В такси она беззвучно плачет.

Она чувствует, знает, что больше они никогда не увидятся...

Оказавшись дома, она успокаивается ровно настолько, чтобы вспомнить об инструкции серых костюмов — немедленно сообщать о малейшей странности в его поведении, любом, даже самом незначительном изменении привычного хода вещей...

Она боится. Боится не сообщать, чтобы не навлечь неприятности на отца, и боится сообщить, чтобы не навредить ему.

Она колеблется...

В конце концов решает ничего не говорить. Да и о чем, собственно, она может сообщить? О своих догадках? Смутных ощущениях, не подкрепленных ничем, кроме обостренной интуиции беременной женщины?..

С тем же успехом она может утверждать, что по ее ощущениям террористы собираются взорвать «Эмпайр Стейт».

Или «Братьев-Близнецов»... [...]

В отличие от нее, он домой не спешит.

Он заходит в бар, берет порцию скотча и с едва заметной грустной улыбкой думает о том, что бог, в которого он, вообще-то, не верит, не услышал его: все кончается слишком быстро.

Ну что же, возможно, это и к лучшему.

Даже наверняка.

Эти отношения были обречены с самого начала, а долгие проводы, как известно, лишние слезы...

И все-таки, что она хотела ему сказать?

Что-то важное?

Вряд ли. Было бы важное, сказала бы.

Он заставляет себя больше не думать об этом. Сейчас гораздо важнее еще и еще раз проанализировать план предстоящей операции, тщательно проверить все детали и швы — не упустил ли чего-нибудь...

Приблизительно через час он выходит из бара и быстрым шагом идет домой...

Едва переступив порог, он громко заявляет о том, что ему необходим контакт. Срочный контакт.

Он ждет.

Потом, как и был — в плаще и уличной обуви — он опускается в кресло и пытается представить себе, что происходит там, в ночи. Как просыпаются полусонные «гуманоиды», как, обменявшись тоскливыми взглядами, молча решают, чья очередь будить начальство. Тяжело вздохнув, один из них снимает трубку и с тем же кислым выражением лица ждет, когда на другом конце провода ответит заспанный голос...

По его подсчетам вся эта колготня должна занять не меньше десяти минут. Потом ему позвонят. Он откажется говорить по телефону и где-то в течение получаса порог его квартиры переступит недовольный, заспанный Флеминг...

Пока Флеминг будет пить кофе (от кофе он, конечно же, не откажется, и, пожалуй, нужно пойти зарядить кофеварку), он быстро, с трудом скрывая волнение, расскажет, почему решился поднять своего куратора посреди ночи...

Его засекли.

Сегодня у кафе он видел *их* человека.

Нет, сомнений быть не может.

Нет, показаться не могло, кажется девочкам, а он — профессионал с огромным стажем.

Он знает, *как* выглядят эти люди, уж поверьте ему...

Допив свой кофе, Флеминг не сможет сдержать зевоту, бросит быстрый взгляд на часы, буркнет что-то вроде «утро вечера мудренее» и отправится восвояси, в надежде соснуть еще хотя бы часок — рабочий день в Америке начинается рано. Где-то в течение часа после отъезда куратора, приблизительно в пятом часу утра, в его квартире появятся два мордоворота. Одного будут звать, скажем, Билл, а второго, допустим, Джон...

Все происходит практически так, как он и предполагал.

За тем лишь исключением, что вместо Флеминга — тот, оказывается, в отпуске — приезжает Ле Каре, а мордоворотов зовут Стив и Джек...

...Ле Каре перезванивает утром и почти открытым текстом, очень формально шифруясь, сообщает, что принято решение о дислокации. То есть о переезде. Однако это может занять какое-то время, перебираться в гостиницу, на его взгляд, не имеет смысла, поэтому пока придется посидеть дома под охраной мордоворотов...

Отлично, это именно то, на что он и рассчитывал...

Но Ле Каре он, конечно, выражает свою обеспокоенность.

Что значит «пока придется посидеть дома»?

Сколько это, «пока»? Сутки? Трое? Неделя?

Неужели они там не понимают, что его *вычислили* и что счет времени уже давно идет даже не на часы, на минуты!

Ему грозит реальная опасность, черт возьми!

Реальная опасность!

Ле Каре уверяет его в том, что поводов для паники нет: охрана вполне надежна, а он, Ле Каре, в свою очередь сделает все от него зависящее, чтобы «дислокация» состоялась как можно скорее...

Положив трубку, он сообщает мордоворотам все, что думает об их руководстве, и предлагает кому-нибудь из них сходить в магазин: он к такой длительной осаде не готовился и только что за завтраком они прикончили все его запасы. А сколько им придется проторчать взаперти — одному богу известно. Или, скорее, черту.

В магазин, как он и предполагает, отправляется Стив — молодой, подвижный, он не упускает эту возможность размять ноги и развеяться.

С ним остается Джек — опытный, ленивый и огромный. Впрочем, по большому счету ему без разницы...

Он вырубает «тяжеловеса» Джека так же легко, как вырубил бы и юркого «мухача» Стива, — ребром ладони по затылку...

Подловато, конечно, со спины, незаметно подкравшись, но ничего не попишешь — очнувшись, Джек должен думать, что его вырубил проникший в дом киллер...

Подхватив обмякшее тело Джека под мышки, он осторожно, хотя и не без труда, укладывает его на кухонный пол: на тот случай, если «гуманоиды» по-прежнему слушают квартиру, все должно быть тихо, без резких телодвижений. И в то же время слишком долгая тишина тоже может вызвать подозрения, поэтому он громко «сообщает Джеку» о том, что отправляется в душ, быстро идет в ванную, хлопает дверью и пускает воду. Потом осторожно открывает дверь и, бесшумно ступая, возвращается в коридор...

Теперь у него есть несколько минут на то, чтобы переодеться, проткнуть заранее приготовленной иглой палец и, оставив в квартире пятна собственной крови, исчезнуть.

Но тут происходит сбой.

Неожиданно раздается условный звонок в дверь, это возвращается Стив.

Стив удивлен, почему дверь открывает не Джек, ведь по инструкции охраняемый объект вообще не должен подходить к двери.

Он отвечает, что как раз собирался принять душ, но у Джека прихватило живот и пришлось освободить для него ванную.

Стив улыбается: какой гадостью он накормил их на завтрак? Ведь он, Стив, вернулся ровно по той же причине — неудержимо хочется какать...

Он пропускает Стива в квартиру.

Пока Стив подходит к двери санузла, стучит в нее и требует от коллеги выходить как можно быстрее, иначе он за себя не отвечает, его «компьютер» со страшной скоростью просчитывает все возможные варианты.

Вердикт неутешителен: перистальтика Стива подвела его под монастырь. Жаль парня, но другого выхода нет...

Сделав бесшумный бросок вперед, он молниеносным движением ломает Стиву шейные позвонки, о чем свидетельствует легкий, едва слышный, но характерный — уж он это знает — хруст...

Осторожно опустив безжизненное тело на пол, он мысленно просит прощения, громко говорит о том, что яйца были свежие и у него, например, с желудком все нормально, отвечает за Стива коротким и саркастическим «Ye, right» и бросается в комнату переодеваться, врубив попутно, и погромче, телевизор...

Сейчас главное — скорость! На то, чтобы переодеться и приклеить бороденку, у него уходит не больше минуты. Проколов палец, он легко морщится (эту процедуру он не любит с детства) и, выдавив на пол у самой входной двери несколько пятен крови, покидает квартиру, не забыв при этом прижать к пальцу заранее приготовленную дезинфицирующую салфетку...

Если за домом ведется внешнее наблюдение, то покидающий здание сутулый человек в хасидской «униформе» (лапсердак, шляпа, бороденка — с пейсами он решил не затеиваться, зато бороденку приготовил знатную, длинную и жиденькую, какие и бывают у большинства хасидов) не вызовет никаких подозрений: так одевается добрая половина жильцов этого дома...

[...]

Не встретив ни одной живой души, он покидает здание и, опустив голову, суетливой хасидской походкой спешит прочь, не слыша, как в его квартире на шестом этаже заливается трелями телефон...

Но ответить некому: Джек по-прежнему лежит без сознания на кухонном полу, бездыханное тело Стива преграждает вход в ванную. Незапертая входная дверь подрагивает от сквозняка, из телевизора доносятся бодрые рекламные джинглы...

Не дождавшись ответа, она опускает трубку и чуть ли не до боли закусывает нижнюю губу: предчувствие ее не обмануло.

Они больше не увидятся...

Неотвеченный телефонный звонок вызывает подозрения «гуманоидов».

Нет, не зря он был столь осторожен — многоопытный Ле Каре не стал снимать прослушку...

Следуя инструкции, «гуманоиды» сначала сами прозванивают квартиру, а уже потом, не получив никакого ответа, поднимают тревогу.

Но — слишком поздно. Его уже и след простыл. Эти хасиды, знаете ли, весьма проворны.

[...]

Чувствуя, зная почти наверняка, что это бессмысленно, она все же звонит еще и еще. Наконец на той стороне провода снимают трубку. Неинтеллигентный мужской голос отвечает, что мистера Лонгсдейла в данный момент нет, и неестественно вежливо для обладателя такого голоса осведомляется, кто спрашивает вышеозначенного мистера. Уже прекрасно понимая, с кем говорит, она прикидывается шлангом и скромно называет свое имя. Уточнив фамилию, неинтеллигентный и вежливый обещает обязательно все передать...

Она кладет трубку. Ей страшно: а вдруг он не просто исчез?

Вдруг его убили?!

Иначе какого черта серые костюмы — а она не сомневается, что разговаривала с одним из них, — делают в его квартире?..

Но додумать эту мысль до конца ей мешает телефонный звонок. Это звонят они. Требуют срочной встречи.

Она даже рада, ведь по их лицам, по вопросам, которые они будут задавать, она сразу поймет: убили или просто исчез. Хотя по большому счету сейчас для нее это одно и то же. Разница лишь в том, что смерть конечна, она убивает надежду. А исчезновение оставляет пусть призрачный, но шанс...

Однако свидание с серыми костюмами не только ничего не проясняет, но, наоборот, только еще больше все запутывает. Они мрачны, явно растерянны. Наконец, не выдержав, она спрашивает напрямую: он жив?

«Мы бы и сами хотели это знать»,— получает она откровенный ответ.

[...]

На следующий день, уже в мексиканской Тихуане, в задрипанной гостинице, он с недовольством признается себе в том, что продолжает думать о ней. Разговор, конечно, исключен, но с него было бы довольно просто услышать ее голос. Если позвонить из телефонной будки и потом быстро повесить трубку, то даже если ее телефон прослушивается (а он наверняка прослушивается) отследить звонок все равно никто не успеет...

И все же он прощается с этой мыслью: береженого бог бережет. И главное, это потакание минутной слабости все равно ничего не изменит. Пусть уж лучше все остается так, как есть...

...Несколько дней она существует почти механически, в какой-то прострации, ее чувства и эмоции притуплены словно под воздействием антидепрессантов или сильного местного наркоза. За все это время она даже ни разу не плачет...

Это странное состояние продолжается до тех пор, пока однажды утром вдруг не звонит Мэтью.

Он вернулся. Он жаждет ее видеть.

И тут с ней что-то происходит. Она как будто просыпается. «Наркоз» отходит, и вместе с ноющей болью к ней возвращаются реальные ощущения, запахи и звуки. Отупение и вялость последних дней сменяются почти кристальной ясностью мыслей и невероятной активностью.

Мэтью. Ну, конечно же, Мэтью! Ничего лучше и придумать нельзя: сохнет по ней уже не один год, надежен, перспективен и вполне мил. Опять же еврей, на что лично ей начихать, но ее наполовину русский папа очень порадуется — здесь, в Америке, он вдруг стал посещать синагогу и не раз намекал дочери на то, что выходить замуж нужно только за еврея...

Так что все будут довольны. Ну а то, что она Мэтью не любит, никогда не любила и уже, скорее всего, никогда не полюбит, — все это лирика. Непозволительная роскошь в ее ситуации...

Они встречаются тем же вечером.

Мэтью слегка ошарашен ее откровенным предложением секса, ведь она для него объект скорее романтический, нежели сексуальный, но после трех лет в израильской армии ему не до принципов. Как истинный джентльмен он предлагает воспользоваться презервативом, но, очень натурально изображая «пыл страсти», она только машет рукой. С первого раза, впрочем, ничего не выходит: вчерашний солдат настолько возбужден, что к стыду своему расстреливает всю обойму еще до начала реальных военных действий. Нет, так это завершиться не может, нужно обязательно дать ему второй шанс, иначе весь план полетит к черту. Она находит слова поддержки, проявляет терпение и даже нежность. Капрал запаса воспревает духом и снова бросается в бой. На этот раз ему удается худо-бедно вклиниться в оборону противника...

Все это время она наблюдает за собой словно со стороны. Словно это совсем и не она, а кто-то совсем другой изображает бурную страсть под покрытым буйной растительностью, таким неловким и неуклюжим парнем с ранней лысиной, плоским задом, тугими патронташами «рукояток любви» и полными, почти женскими «сиськами»...

Вторая атака пусть и удачнее первой, но тоже длится недолго. Издав длинный, тонкий, почти женский стон, Мэтью обмякает, окончательно вдавив ее в матрас своим грузным телом.

[...]

Через неделю она сообщает ему о задержке, а еще через три дня о том, что беременна...

Сам не свой от ужаса и счастья он делает ей предложение...

Еще через месяц они вступают под свадебный балдахин, и неловкий жених лишь со второго раза раскалывает каблуком ритуальный бокал. Со всех сторон слышится «мазелтов», и только матери — мать Мэтью и ее собственная — смотрят на нее так, как будто бы знают, чувствуют обман...

Да, она презренная обманщица.

Но не они ли сами во многом виноваты в этом?

Что бы сказала та же мать, глядящая на нее нынче с этим лицемерным тайным укором, если бы она отважилась сказать правду? Призналась, что забеременела и хочет родить ребенка неизвестно от кого? От фантома, от святого духа?..

Что бы сказал тот же отец, ради которого она стала презренной обманщицей в первый раз, пусть и формально, но все же согласившись стучать на любимого?..

То-то и оно...

И в конце-концов разве такой уж это грех? Разве сказано где-нибудь «не обмани ближнего своего?»

Не убий, не укради, не возжелай — да, но — не обмани?

Нету такого.

И неспроста, ибо обман является нормой жизни еще с библейских времен. Разве вообще можно прожить в этом мире, никого и никогда не обманывая?

Себя в первую очередь?

Поэтому этот спасительный обман будет продолжаться.

Как долго?

По крайней мере, до тех пор, пока она не станет сильнее. Ведь для того чтобы жить без обмана, нужно быть сильной... Очень сильной. А пока...

[...]

Часть вторая

...Ее живот становится таким огромным, словно она ждет двойню, но доктора утверждают, что будет один ребенок и, скорее всего, девочка. Крупная, здоровая девочка килограммов на пять. Настоящая акселератка.

Нью-йоркское лето она всегда-то переносила с трудом, но в этом году оно как назло какое-то особенно душное, липкое. Стоит выйти из кондиционированного рая на улицу, и в мгновение ока становишься абсолютно мокрой: такое впечатление, будто в одежде вошла в гигантскую баню...

В один из уикендов Мэтью уговаривает ее выбраться из дома, и они отправляются в Коннектикут, на дачу ее родителей. Там, в туалете, ей попадается «Новое русское слово», которое выписывает отец. На первой странице жирный заголовок: «Очередной шпионский скандал. В СССР начался беспрецедентный судебный процесс». Что-то заставляет ее читать дальше...

В статье — она начинается на первой странице и, как обычно, заканчивается где-то в недрах толстенной газеты, — рассказывается о том, что в Москве судят разведчика-предателя, который переметнулся на Запад, что, впрочем, уже давно не редкость: от года к году, по мере «продвижения к коммунизму», таких перебежчиков становится все больше...

Благодаря хитроумной операции советских спецслужб предателя удалось захватить в США, тайно переправить в СССР и предать суду. Судя по тому, что процесс идет в открытом режиме, Советы явно делают на него пропагандистскую ставку, преследуя сразу несколько целей: предатели фактические должны понимать, что под ними горит земля, предатели потенциальные — убедиться в том, что возмездие неотвратимо и карающий меч советского правосудия достанет их даже у черта в заднице. Советский народ получает столь редкий в последние годы, а потому особенно ценный и весомый повод гордиться социалистической родиной — эка умыли этих американосов! — империалисты же всех мастей должны в очередной раз понять, что все их надежды на мировое господство иллюзорны...

Что-то в этом роде, короче. Про самого подсудимого, которого называют Никитой Найденовым (вполне возможно, что имя и фамилия вымышленные) известно вот что: резидент нелегальной советской разведки в одной из европейских стран, в конце 70-х Найденов сам вышел на американцев, какое-то время сливал им секретную информацию в обмен на доллары, а позже, почувствовав опасность разоблачения, попросил убежище, которое и было ему предоставлено. Найденова спрятали на военной базе в Германии, а потом переправили военно-транспортным самолетом в США, где в рамках тайной программы защиты особо ценных свидетелей ему сделали пластическую операцию и снабдили надежным пакетом документов. Однако это не помешало доблестным чекистам вычислить его, захватить и переправить в СССР, чтобы придать «самому гуманному суду в мире».

Никто из экспертов не сомневается в том, что перебежчику будет вынесен смертный приговор. Спорят они лишь о том, как КГБ удалось склонить его к участию в открытом процессе. Кто-то считает, что не обошлось без пыток и психотропных препаратов, иные полагают, что Найденова могли шантажировать жизнью родственников...

Немея от ужаса и почти не сомневаясь в своей догадке, лихорадочно листая страницы, она находит в недрах газеты продолжение статьи...

С фотографии на нее смотрит он. Человек, которого она знала как Скота Лонгсдейла и с которым случайно познакомилась однажды вечером в задрипанном бруклинском дайнере.

Он.

За которым ей было поручено следить не то ФБР, не то ЦРУ.

Единственный мужчина ее жизни.

Отец ее будущего ребенка...

Она вдруг вспоминает, как, забывшись, начинала говорить с ним по-русски и как ее не отпускало дурацкое какое-то ощущение, что он понимает все до последнего слова...

[...]

Прежде чем начинаются ранние схватки и Мэтью с отцом, бледные от страха, мчат ее в госпиталь, она успевает вспомнить еще многое...

И даже в машине, дурея от боли и проваливаясь в полузабытье, она продолжает вспоминать...

Уже на каталке, по дороге в палату, где ей предстоит разрешиться от бремени, к ней неожиданно приходит, казалось бы, совершенно абсурдное в подобных обстоятельствах, но вместе с тем очень ясное, счастливое осознание того, что они с ним еще обязательно увидятся...

...В принципе, процесс можно было бы завершить за несколько дней, но его, похоже, намеренно затягивают — для усиления «общественного резонанса». Этот цирк уже начинает утомлять его, и в свою лефортовскую одиночку он возвращается почти с удовольствием.

Он приказывает себе не думать о ней, мотивируя это очевидной бессмысленностью: ведь шансы на то, что они когда-нибудь еще увидятся, малы ничтожно...

И все же он не может не вспоминать о ней.

Он вновь и вновь пытается рационализировать свою привязанность к ней, понять, чем именно удалось ей так приворожить его.

Быть может, она давала ему чувство покоя?

Или была похожа на мать, которую он никогда не знал, но чей образ жил в его сердце? На ту женщину, что год от года являлась ему в снах, но чье лицо он никак, никак не мог разглядеть, как ни пытался?..

Ответа не было...

[...]

Наконец процесс подходит к концу.

Он признает себя виновным по всем пунктам, главный из которых, конечно же, «измена Родине», и «именем Российской Советской Федеративной Социалистической Республики» приговаривается к «высшей мере наказания — расстрелу»...

Когда судья оглашает приговор, он чувствует приятное облегчение — слава всевышнему, первый акт этого балагана закончился...

Его везут обратно в Лефортово, но переводят в другую камеру — камеру смертников, которая, впрочем, мало чем отличается от той, в которой он провел последние несколько месяцев...

Однажды на рассвете за ним приходят.

Двое.

Какие-то заспанные, мятые, серолицые. Впору посочувствовать бедолагам... От одного довольно отчетливо разит перегаром. Хотя это совсем не удивляет. Удивляет то, почему не разит от второго — с такой-то работенкой... Впрочем, от второго тоже слегка попахивает, но — потом...

Долго (так ему кажется, а на самом деле, наверное, всего несколько минут) и молча ведут по длинным коридорам, один палач — впереди, второй сзади... Наконец в одном из коридоров, почти темном, лишь в глубине которого своеобразным светом в конце тоннеля горит одинокая, голая, но большая и яркая лампочка, идущий впереди вдруг останавливается, оборачивается назад и каким-то деловитым, усталым, очень бытовым жестом показывает, что теперь ему надо проходить вперед.

Одному.

Он оборачивается на заднего — палач смотрит бесстрастно, вяло, куда-то сквозь него. Его цепкий, опытный взгляд на всякий случай отмечает, что ко-

бура заднего застегнута. Впрочем, это ничего не значит, он слышал от кого-то, что члены расстрельной команды обычно носят оружие в карманах брюк...

Он переводит взгляд на шедшего впереди — его кобура тоже застегнута – и молча, не медленно и не быстро, идет вперед...

Сердце бьется ровно, он спокойно отмечает про себя, что даже если они всерьез намереваются стрелять, то случится это никак не раньше того момента, как он пересечет линию, на которой замер шедший впереди, и не просто пересечет, а достаточно углубится внутрь коридора — иначе техника безопасности будет нарушена и задний может ненароком попасть в переднего.

Техника безопасности расстрела...

Пока же он находится между ними — ему ничего не угрожает...

Но вот он поравнялся с передним, ощутив знакомый уже запах перегара, вот пересек его линию, вот пошел дальше...

Здесь сердце не выдерживает, начинает метаться туда-сюда сумасшедшим маятником, потом вдруг летит камнем куда-то вниз — именно в этот момент, в это мгновение его пронзает малодушная и жуткая в своей конечности, невозможности ничего исправить мысль о том, что это — конец...

О господи, ну конечно — какой же он идиот! Как можно было быть таким самонадеянным кретином!

Это конец.

Самое простое и естественное решение.

Он больше не нужен им!..

Очнувшись от этой мысли, он понимает, что замер, остановился посреди этого последнего в его жизни коридора, и ноги, ватные, слабые, словно отсутствующие вовсе, отказываются вести его дальше, навстречу свету, становящемуся все ярче и ярче по мере приближения к нему...

В вязкой, мертвой тишине подвала затвор «макарова» клацает неестественно громко.

Один.

За ним, почти сразу, — второй.

И тут же, один за другим, многократно усиленные подвальной акустикой лопаются два выстрела. Где-то в чреве коридора раздаются два глухих шлепка, почти перекрываемые звоном гильз о бетонный пол, и вязкая, мертвая тишина снова обволакивает все вокруг...

Часть третья

...Сколько времени уходит на то, чтобы прийти в себя и понять, что жив — секунды или минуты, — он точно не знает. На этот раз его идеальное чувство времени явно изменило ему...

Ощущая какую-то необыкновенную легкость во всем теле, словно законы земного притяжения потеряли свою власть над ним и оно вот-вот воспарит, словно в невесомости, он медленно оборачивается и видит, без всяких эмоций констатирует, что сзади никого нет.

В этом коридоре смерти он остался один...

Неожиданно где-то впереди раздаются медленные, гулкие шаги. Ощущение невесомости вдруг исчезает, и какой-то невидимый свинцовый кулак резко прибивает его к земле, обрушившись на шею и плечи многопудовым грузом. С трудом преодолевая тяжесть в мышцах, он переводит взгляд в сторону света и застывает неповоротливым истуканом, неожиданно спокойный и равнодушный ко всему...

Наконец прямо по курсу, частично заслонив собой свет, возникает фигура. Мужская фигура...

Фигура продолжает медленно продвигаться ему навстречу, пока не замирает в нескольких шагах от него, обретя реальные очертания. Неуместно улыбаясь и еще более неуместно разводя руки в стороны для объятий, перед ним стоит полноватый мужчина с незапоминающимся, стертым и вместе с тем таким знакомым лицом...

Несмотря на всю эту очевидную неуместность, он делает на все еще деревянных ногах два вялых шага вперед и каким-то интуитивным, неосознанным движением сам обнимает этого человека.

Человека, которого всегда недолюбливал за лизоблюдство, карьеризм, лживость, дурной запах изо рта, но который в это мгновение и в этом подвале кажется ему самым дорогим существом на свете. Обнимает неловко, поверх его рук, обнимает, как столб, как спасительный буй, до которого уж и не чаял доплыть...

Дальше все происходит словно в полусне — в каком-то кабинете (уж не начальника ли тюрьмы?) со старым, еще с двумя звездами, портретом Брежнева он снимает с себя мерзкую тюремную рогожу и переодевается в одежду, принесенную Гапоновым...

Потом, конечно же, выпивают. Он не пьянеет совсем, Гапонова, наоборот, довольно быстро развозит, он пытается извиняться — мол, все должно было быть по-настоящему, чтобы комар носа не подточил, секретность строжайшая, об операции известно только начальнику тюрьмы, палачам-вертухаям и доктору, который будет констатировать смерть, поэтому и нельзя было обойтись без выстрелов — ведь положено предъявлять гильзы. И труп, кстати, тоже надо предъявить, он есть, труп какого-то бродяги-бедолаги, целая история была с этим трупом, чтобы хоть как-то на него был похож — а ты думал?! фирма веников не вяжет! — именно этого бедолагу и захоронят в безымянной — уж извини, предателям Родины другая не полагается — могиле... Но ему в любом случае ничего не угрожало, все было под контролем, палачи опытные, стреляли в «молоко», коридор бесконечный, поэтому даже случайный рикошет был исключен...

Потом, уже в машине, реальность постепенно начинает возвращаться, а вместе с ней его догоняет и опьянение, накрывает мгновенно, и вскоре он не слышит уже ни Гапонова, продолжающего трещать без умолку (его запах изо рта, похоже, с годами стал еще гнилостнее), ни звуков просыпающегося города — он отключается, свалив голову набок...

Спит он, впрочем, неглубоко. Во сне он видит ее почему-то в каком-то старинном платье и дурацком чепце — бог его знает, откуда, из каких глубин выныривают порой эти сны, — и вдруг отчетливо понимает, о чем она хотела поговорить с ним тогда, за несколько часов до его исчезновения, о котором, впрочем, он и сам узнал лишь в дайнере, когда агент-официант вдруг обратился к нему со словами пароля-сигнала к началу операции («Что-то вас давно не было видно». — «Ну что вы, я только вчера заходил». — «Неужели? Ну, значит, это была не моя смена...»), после чего он, понятное дело, уже ни о чем другом думать не мог, и она, почувствовав его отсутствие, зажалась, ушла в себя, промолчала...

О господи, ну конечно! Каким же дураком он был, не поняв этого тогда, и как вообще мог он не понять, не догадаться о такой элементарной вещи...

А с другой стороны, быть может, и хорошо, что не понял тогда. Что бы он смог сказать ей? Что сделать?

Опять солгать? Предложить денег на аборт?..

Но что же делать сейчас, когда он все понял? Попытаться узнать, чем все закончилось? А вдруг он, черт возьми, стал отцом...

Теоретически узнать можно... Но что это изменит? Ровным счетом ничего. Пусть уж тогда все остается как есть...

[...]

Далее какая-то квартира на улице имени польского коммуниста Мархлевского. Долгий-долгий душ... Холодильник буквально набит жратвой, но есть не хочется совсем. Он врубает было телек, но вспоминает, что днем все равно смотреть нечего, не Америка, чай, находит на полке «Челюсти» в захватанной мягкой обложке с плывущей по волнам голой теткой и притаившейся в пучине морской акулой, пробует читать, пока вдруг не понимает, что смертельно, до обморока почти голоден.

Распахнув дверцу «Саратова» (не могли нормальный холодильник поставить), он лихорадочно набивает живот всем, что попадается под руку... Обнаружив в морозилке почему-то початую бутылку водки, прямо из горла вливает в себя несколько больших булек и снова ест, ест...

Сигнал о насыщении, как и положено, приходит с задержкой. Объевшийся и пьяный, он возвращается в комнату и вырубается на диване...

...Просыпается он от телефонного звонка. Гапонов каким-то торжественным и вместе с тем испуганным голосом просит его привести себя в порядок, надеть костюм и ждать...

Чего ждать?

Какой еще костюм?..

Его мутит, хотя выпито было не так много, в принципе, он способен «взять на грудь» гораздо больше и без всяких последствий. Может, просто отвык от русской водки? Или переел?

Медленно, с тяжелой головой он слезает с дивана и подходит к шкафу. Там висит костюм, вполне приличный, финский. Есть и белая, финская же, рубашка, и черные финские штиблеты, и галстук, наверняка тоже финский. В родной конторе, похоже, за эти годы ничего не изменилось — «москвошвей» одевает младший комсостав, братские Польша и ГДР — средний, капиталистическая, но вполне дружественная Финляндия — старший, значительно менее дружественные Англия и Франция — генералитет. Ну а самые большие шишки шьют костюмы на заказ в спецателье...

Все еще в какой-то полудреме, подавляя то и дело подкатывающую тошноту, он медленно переодевается. С размерчиком они явно просчитались: брюки еще худо-бедно можно подтянуть ремнем, но пиджак явно велик и в обхвате и в плечах. Он вешает пиджак обратно в шкаф и, оставшись в одной рубашке и брюках, повязывает скучный однотонный галстук — и кто только выбирал этот прикид...

Ну что же, первая часть задания выполнена, внешний лоск наведен. Пора переходить ко второй части — ожиданию. Уж что-что, а это он умеет делать хорошо. Ждать.

Он включает телек, черно-белый, умеренной древности «циклоп» под названием «Темп». Рассеянно глядя в его мутноватый глаз, недолго щелкает программами: «Отзовитесь, горнисты!» на первом, хоккей с мячом — на втором, испанский язык на учебном, на четвертом — профилактика. Вот, собственно, и все, что может предложить в этот час Центральное телевидение страны Советов...

Какое-то время, тестируя свой испанский, он смотрит учебную передачу. Убедившись в том, что не забыл, выключает «циклоп» и, ослабив галстук, опускается на диван...

Тошнота все не проходит, по-хорошему нужно бы два пальца в рот, но он ужасно не любит эту процедуру и предпочитает держаться до последнего. Он устраивается поудобнее и в надежде вздремнуть прикрывает глаза...

Кемарит он недолго и, как это часто бывает при неглубоком сне, физиологическая надобность материализуется в образах: ему снится, что он встает, идет в ванную, склоняется над унитазом и изрыгает из себя все то, что уже давно настойчиво просится наружу...

Наконец он просыпается по-настоящему и, решив, что насиловать свой организм больше не имеет смысла, встает, чтобы пойти-таки в туалет и покончить со всем этим. Но, сделав буквально один шаг, замирает, прислушиваясь: через мгновение из прихожей доносится звук открывшейся входной двери и еще через мгновение в комнату стремительно входят мордовороты в дурно скроенных серых костюмах и рациями в руках. Быстро обшарив комнату цепкими взглядами, мордовороты разделяются: один остается стоять у двери, второй же в мгновение ока оказывается рядом с ним и так же быстро и молча облапливает, глядя куда-то сквозь него, словно обыскивает манекен. Все это занимает буквально несколько секунд, и вот уже обыскавший его мордоворот едва заметно кивает стоящему у двери, тот что-то бурчит в свою рацию,

и в комнате возникает сначала какой-то притихший, словно уменьшившийся в размерах Гапонов с дипломатом в руке, а за ним погруженный в свои мысли, поблескивая стеклами дорогих очков в золотой оправе, медленно входит высокий, седовласый, болезненно худой старик в сером старомодном костюме из толстой шерсти. На мгновение замерев, старик словно вспоминает, зачем пришел, и медленно поворачивает голову в его сторону. Несколько секунд они просто молча смотрят друг на друга — желтолицый, носатый, удивительно похожий на еврея, с предсмертно заострившимися чертами лица очкастый старик и — наш герой. Наконец на лице старика возникает какое-то подобие улыбки, и он замечает, впрочем, вполне серьезно, что наш герой не очень-то похож на фотографию в его личном деле. После чего старик переводит взгляд на Гапонова и тот немного испуганно докладывает, что в США, в рамках государственной программы по защите особо важных свидетелей, подполковнику Найденову была сделана пластическая операция. Старик молвит, что теперь ему все понятно, и просит подполковника подойти.

Думая лишь о том, как бы его не вывернуло прямо на палас, а то и того хуже, на штиблеты самого председателя, он приближается. Старик протягивает для рукопожатия морщинистую руку в крупных пигментных пятнах и коротко благодарит. Впервые в истории разведки агент не только был удачно внедрен в ряды вражеских спецслужб для осуществления масштабной дезинформации врага, но и был удачно выведен из игры в процессе другой беспрецедентной спецоперации, в результате чего был достигнут мощнейший пропагандистский эффект как в стране, так и за рубежом...

Старик добавляет, что утром был у Леонида Ильича, который передавал большой привет и очень хотел бы наградить лично, но Леониду Ильичу слегка нездоровится, а ехать в Кремль, учитывая суперсекретность операции, было бы опрометчиво — ведь у врага везде есть глаза и уши. Конечно, он, старик, и сам предпочел бы, чтобы обстановка была более торжественной, но ничего не поделаешь: такая уж у них работа... Потом старик переводит взгляд на Гапонова, тот, суетливо щелкнув замками, извлекает из дипломата лист плотной бумаги и робким движением предлагает его старику, но старик едва заметным, каким-то брезгливым движением пальцев велит Гапонову читать самому. Гапонов кивает и, нервно кашлянув, зачитывает «Указ Президиума Верховного Совета СССР», из которого следует, что за выполнение особо важного задания Родины и проявленные при этом мужество и героизм подполковник Найденов награждается званием Героя Советского Союза с вручением ордена Ленина и Золотой Звезды Героя. Закончив чтение, Гапонов извлекает из того же дипломата две небольшие, обтянутые красным бархатом коробочки и все тем же робким движением предлагает их старику, который снова отвечает все тем же скупым, брезгливым подрагиванием пальцев, словно смахивает с края стола несколько едва заметных крошек.

С готовностью кивнув, Гапонов, не выпуская коробочки из рук, открывает обе — первую быстро, со второй выходит небольшая заминка, но он справляется и с ней. Старик медленно берет в руки орден Ленина на шестиугольной планке, поворачивается к награждаемому и вдруг замирает, словно столкнувшись с каким-то неожиданным препятствием. Но понятливый Гапонов уже летит к шкафу, уже распахивает его, уже спешит обратно с пиджаком в руках. Еще секунда — и дурацкий пиджак на плечах награждаемого. Плотно сжав зубы и чувствуя, как покрывается испариной, наш герой мужественно ждет, пока старик своими дрожащими, холодными руками навесит на него сначала орден, а потом и Звезду. Ему кажется, что эта пытка длится вечность, «быстрее, черт тебя подери, быстрее», — умоляет он про себя. Наконец старик заканчивает свою миссию и протягивает руку. В момент рукопожатия он сообщает о том, что они, вообще-то, представили его к ордену Ленина, но Леонид Ильич лично распорядился дать Героя. «Служу Советскому Союзу», — из последних сил хрипло рапортует наш герой, извиняется и, поймав на ходу испуганный взгляд Гапонова, выбегает из комнаты... Не станем, впрочем,

конфузить читателя описанием того, как подполковник Найденов освобождается от излишка токсинов в организме. Читатель, особенно российский, и без нас преотлично знает, как сия процедура обычно происходит... Нюанс состоит лишь в том, что наш герой делает это, позвякивая высшими наградами советского государства, висящими на лацкане дурацкого пиджака, который он, едва успев добежать до ванной, просто не успел снять...

Часть четвертая

Обычно с награждением героя операция разведки заканчивается.

Но не эта.

Предатель Найденов схвачен и казнен. А Герою Советского Союза, теперь уже не под-, а настоящему полковнику Новикову (такая фамилия присвоена ему вместе с очередным званием) назло врагам предстоит жить долго и счастливо. А для этого полковнику требуется только одно — новое лицо. Старое безнадежно скомпрометировано предательством подполковника Найденова...

Эскулапам из Института красоты на Калининском проспекте было над чем поломать голову — ведь несколько лет назад пациент уже получил совершенно новое лицо. Если бы речь шла о легком ристайлинге, с этим не было бы проблем, но полное изменение внешности, да еще повторное, выражаясь все тем же языком автопроизводителей — создание новой модели, — здесь возможности хирургов небезграничны. И все же выход был найден: маленькое «обрезание» здесь, небольшая подтяжечка там — и смазливый фасад предателя Найденова ушел в небытие. Родилось мужественное лицо героя своей страны, полковника службы внешней разведки Новикова...

К своему «второму» лицу он привыкал довольно долго, пугался первое время по утрам, видя в зеркале совершенно незнакомые черты, не один месяц просыпался от ночных кошмаров... «Третье» же лицо принял на удивление быстро, как данность. Было лишь естественное, вполне нарциссическое любопытство, сродни тому, что испытывает артист, разглядывая себя в новом гриме: «Ах вот, значит, как я теперь выгляжу — ну что же, вполне неплохо. Пора на сцену...»

Главных ролей, впрочем, не предвиделось: полковник Новиков был переведен в действующий резерв и отправлен в годичный отпуск с полным сохранением содержания... Вместо скромной, полученной еще до последней «командировки» «однушки» на Октябрьском поле ему предоставлена все еще скромная, но все же «двушка» — неподалеку, на улице имени финского дуралея Куусинена (уже совсем скоро наш герой подумает о том, что обречена та страна, чьи улицы названы именами преступников и ничтожеств).

В новой квартире, с новым лицом и новым именем он фактически живет жизнью сорокапятилетнего пенсионера: телевизор, радио, книги, прогулки...

И снова, как еще совсем недавно во влажной духоте бруклинских летних ночей, он буквально физически ощущает, что где-то совсем недалеко, возможно, даже в этом же доме, крутятся и крутятся бобины магнитофона и два полузаспанных «перца» с неприметными физиономиями — один из них наверняка с украинской фамилией — несут скучную вахту, в своих дурацких наушниках чем-то похожие на космических пришельцев из старых мультфильмов. А впрочем, быть может, они ограничиваются банальной прослушкой телефона (кстати, спаренного, не заслужил, видать, отдельного Герой Советского Союза), а у полковника Новикова обычная паранойя отставного (отставного?!) шпиона...

У него появляется много свободного времени.

Слишком много.

Еще не так давно он мог только мечтать о тех днях, когда дамоклов меч провала, незримо висящий над каждым нелегалом, перестанет маячить над его головой и он сможет просто быть: дышать, гулять, читать наконец, не продумывая заранее каждое свое действие, каждый взгляд, каждый вздох...

Еще совсем недавно именно таким представлялось ему счастье. Еще совсем недавно, в тайне даже от себя самого, бога (в которого, вообще-то, не верил) молил он о том, чтобы эти дни когда-нибудь наступили...

Ведь могли и не наступить. Запросто могли не наступить никогда...

И вот они наступили. Даже быстрее, чем он думал, наступили эти дни, о которых он так мечтал.

Счастлив ли он?

Пожалуй, нет.

И об этом ли на самом деле он мечтал?

Пожалуй, нет.

Тогда о чем? О чем мечтал, чего хотел на самом деле?

Без обмана?

Знает ли он ответ на это вопрос?

Пожалуй, нет...

Он чувствовал себя обманутым и растерянным. Если без обмана, то получалось, что по-настоящему счастливым он мог быть лишь *там*, обручившись, сроднившись с постоянной опасностью. Среди тех, кого полагалось считать врагами. А здесь, среди друзей, он попросту несчастен...

Но среди друзей ли он здесь?

Изможденный болезнью очкастый старик в сером костюме, вертухаи-палачи с запахом перегара и прокисшего пота, которые расстреляли бы его без зазрения совести, будь на то приказ; называющий себя его товарищем скользкий карьерист Гапонов, сдобная разведенка из соседней квартиры, которая бросает на него плотоядные взгляды, все эти мрачные, дурно пахнущие, задавленные жизнью и снедаемые взаимной ненавистью люди в метро, троллейбусах, очередях — друзья?..

Или это тоже очередной обман?..

[...]

...На просьбу о встрече Гапонов откликается на удивление быстро и принимает его в своем генеральском кабинете, расположенном в том самом печально известном на весь мир бывшем здании страхового общества «Россия»...

Он, Гапонов, конечно, будет только рад, если такой ценный агент вернется на службу, но сам он такие вопросы не решает: надо, как говорится, посоветоваться с руководством...

Приблизительно через неделю они встречаются снова.

Ответ — отрицательный.

Руководство категорически против: слишком рискованно. Имеет смысл вернуться к этому вопросу по истечении срока его отпуска...

[...]

Все ясно как божий день: годовой отпуск на самом деле не что иное, как карантин, за время которого контрразведка должна убедиться (или, наоборот, разувериться) в том, что ему можно доверять. Обычные правила распространяются даже на Героев Советского Союза, кто бы мог подумать. Теперь он даже не сомневается в том, что до истечения положенного года никакая работа ему не светит...

Придется запастись терпением и придумать себе занятие самостоятельно, что будет нелегко: ведь он так привык существовать в рамках приказов, поступающих из «центра». Теперь же, чтобы не спиться и не сойти с ума, «центром» предстоит стать ему самому...

[...]

Решение приходит неожиданно быстро, приходит во сне.

Ему снится, что он, в своем нынешнем обличье, приходит в родной детский дом, но его никто не узнает.

Все шарахаются от него, как от прокаженного...

Следующим же утром, удачно и легко оторвавшись в метро от хвоста, он едет на вокзал, садится в электричку и отправляется в городок, в котором прошли его детство и юность...

Приказ альтернативного «центра» состоит в том, чтобы под прикрытием новой личины попытаться если не выяснить тайну своего происхождения, то, по крайней мере, нащупать хоть какие-то ниточки...

Даже сам «центр» осознает, что выполнить этот приказ почти невозможно. «Mission: impossible».

Приехав в городок, он за каких-то несколько часов выясняет, что детдома больше не существует — он был расформирован более десяти лет назад, — а в здании теперь находится обычная районная школа. Людей, которые могли бы пролить хоть какой-то свет на эту давнюю историю, уже нет в живых: ни «мамы Люды» — директора детского дома Людмилы Борисовны, — ни хромого дворника Наумыча, который, по легенде, а возможно и в самом деле, обнаружил тем давним летним утром на крыльце детдома подозрительно молчаливый (с его слов) кулек с будущим Героем Советского Союза...

...Какое-то время он стоит у здания, в котором прошли первые шестнадцать лет его жизни, смотрит на те самые ступеньки и пытается представить себе, как могла выглядеть женщина, что сорок с лишним лет назад, ранним утром, а скорее всего, на исходе ночи, еще во тьме, тайно, по-воровски оставила на этом самом крыльце кулек, своего годовалого и совершенно беспомощного младенца, не способного защитить себя ни от голодных бродячих собак, которых в ту послевоенную пору было в городке видимо-невидимо, ни от не менее голодных крыс, которых было еще больше...

Кем была она?

Юной девушкой, почти ребенком лет шестнадцати, изнасилованной расквартированными в городке доблестными вояками, или «залетевшей» по глупости от почти такого же юного лейтенанта, который расплачивался за любовь ленд-лизовским шоколадом из своего офицерского продаттестата?

А может, была она постарше и не из этих мест, в городке оказалась случайно, а ребеночка тоже нагуляла с лейтенантом, но только — с немецким...

Как выглядела она?

Русоволосая (как и он), круглолицая, с небольшим, но с заметной горбинкой носом (теперь, впрочем, никакой горбинки у него не было) или брюнетка с вьющимися кудрями, бледнокожая красавица евреечка откуда-нибудь из-под Смоленска, выжившая только лишь благодаря своей связи с немецким офицером, высоким, голубоглазым (как и он) блондином с волосами прямыми и жесткими (как у него)...

Или была она ППЖ, разбитной окопной жинкой какого-нибудь геройского комдива, погибшего в самом конце войны от шальной пули, а возможно, и выжившего, но вернувшегося после войны к семье...

Кто знает?..

И, быть может, совсем не она, его безымянная, бесплотная мать, а кто-то совсем другой, холодный и безжалостный, оставил кулек с чужим ребенком на крыльце детдома, а она, мама, красивая, совсем не распутная, а просто очень юная и хотевшая выжить, — умерла родами.

Иначе никогда бы не оставила его.

Никогда...

...Ближе к вечеру он возвращается в Москву, пробегает свои привычные пять километров, принимает душ, опрокидывает «сто пятьдесят» и ложится спать...

Лет в десять у него прорезались способности к рисованию, обнаруженные их новой учительницей Верой Ивановной, приехавшей из Москвы вслед за своим мужем, каким-то ученым, уже освобожденным из лагерей, но еще не имевшим права проживания в столице. Вера Ивановна стала заниматься с ним индивидуально и в качестве одного из заданий поручила нарисовать родителей.

Он удивился: как он может нарисовать того, кого никогда не видел?..

Но Вера Ивановна велела рисовать все равно: «Как ты их себе представляешь. Ведь ты же их как-то себе представляешь».

К словам Веры Ивановны он, уже тогда привыкший беспрекословно выполнять указания «центра», под которым понимал в те годы практически любого взрослого (а уж преподавателей особенно), отнесся как к приказу. Тем не менее после почти недельных мук творчества готов был только один рисунок. На нем был изображен хмурый мужчина в военной форме, лицом чем-

то смахивающий на Михал Михалыча, детдомовского преподавателя по военному делу.

Это был «портрет отца».

Портрет матери он, как ни пытался, как ни мучился, нарисовать не смог, в чем и признался честно «представителю центра» Вере Ивановне, с трудом сдерживая слезы. Больше к этому вопросу они не возвращались, но именно с той поры и стал преследовать его этот сон. Сон, в котором манила его к себе женщина, лица которой, как ни пытался, он так и не мог разглядеть...

И вот впервые за все эти годы он наконец видит ее лицо.

Видит и просыпается, потрясенный, в своей тихой квартирке на улице имени финского коммуниста. Часы показывают два часа ночи, но он знает, что художник с первого этажа ложится не раньше четырех...

Если и удивившись такому позднему визиту малознакомого соседа, то лишь слегка, ночной трудяга, не задавая лишних вопросов, вручает ему все, что требуется: ватман, кисточки, краски...

Он спешит.

Он очень спешит, чтобы не забыть...

Когда он наконец заканчивает работу и почти без сил падает в кресло, уже глубокий вечер следующего дня.

Он выпивает полстакана водки и, буквально заставив себя раздеться, заползает в неприбранную со вчерашней ночи постель, где мгновенно вырубается...

Утром он смотрит на рисунок свежим глазом и понимает то, чего не осознавал в своем творческом экстазе: он нарисовал ее.

Ту, с которой случайно познакомился в заплеванном дайнере, которую любил отчаянно в поту удушающе влажных бруклинских ночей, которую предал и которая — сейчас он почти не сомневается в этом — родила от него ребенка.

Вглядываясь в этот портрет, такой искренний и такой беспомощный, он вдруг испытывает невероятное и очень сложное чувство обретения смысла, цели и — одновременно — освобождения: впервые за многие годы то, чего он хочет и чего будет упорно, терпеливо добиваться, используя все свои недюжинные навыки, не имеет никакого отношения ни к «центру», ни к Герою Советского Союза Андрею Новикову, ни к Джону Лонгсдейлу, Гельмуту Шредеру или Паулю Воленски (когда-то его звали еще и так) и даже не к покойному предателю Родины Никите Найденову, а только и всецело к тому человеку, которого подбросили однажды ночью на покосившееся крыльцо детского дома.

Человеку, настоящего имени которого он пока не знает, но когда-нибудь узнает обязательно...

...В очередной раз, принимая его в своем кабинете, Гапонов ничем порадовать не может: работы для него нет...

Но наверняка будет. Чуть-чуть погодя...

А пока — нужно отдыхать. Если желает путевку в санаторий — нервы там подлечить или желудок, — пожалуйста, в любой. А в родной городок лучше ему больше не ездить — зачем ворошить прошлое? Все равно никаких концов не найти, столько лет прошло, а начальство (то есть, читай, его, генерала Гапонова) такие несанкционированные поездки только нервируют. Если он хочет, они могут попытаться разузнать что-то по своим каналам, хотя, конечно, шансы невелики — ведь и они не всесильны.

[...]

Часть пятая

...Люди в серых костюмах снова возникают в ее жизни.

Как ни странно, она почти рада им. Ведь они напоминают ей о том времени, когда она была с ним. Казалось бы, это было совсем недавно, еще и двух лет не минуло, но ей иногда кажется, что это происходило очень давно и в какой-то другой жизни... И, возможно, вообще не с ней...

Но появление серых — весомое доказательство того, что все-таки было.

И — с ней.

Они находят ее какой-то грустной, подавленной. С чего бы это? Не так давно вышла замуж, родила такого замечательного карапуза... Нет-нет, ей явно нужно немного отдохнуть, развеяться. Как насчет короткого отпуска? Недельки на две? За счет дяди Сэма, разумеется?

Она переводит взгляд на одного, на другого и понимает, что их улыбки всего лишь формальность.

Они не шутят...

Она бы, конечно, не возражала, но это вряд ли получится. Муж очень занят, утром и днем учеба, вечером, а иногда даже ночью — работа (он не хочет зависеть от родителей и подрабатывает в одной из больниц). Кроме того, ребенок еще очень маленький, она не уверена, что перелет...

Они уверяют ее, что она вполне заслужила настоящий отпуск от всех своих забот. А настоящий отпуск от забот — это когда ни мужа, ни ребенка... Только ты — и море. Ну или, скажем, ты и — родина...

Родина?!

Вот именно. Ей предстоит поездка в Советский Союз. (Предстоит поездка, так и говорят, словно все уже решено, словно они не согласия ее спрашивают, а просто информируют.) Ленинград, Москва, Золотое Кольцо, или как там это называется... Вот такая ей предстоит поездка.

Она счастлива?

Ну, конечно же, счастлива, настолько, что лишилась дара речи. Ведь она наверняка думала, что уезжает навсегда. Что «оттуда не возвращаются». Что «больше никогда...» Отчасти так оно и есть — бывшим советским гражданам, презренным предателям родины, въезд в СССР запрещен. Но не ей. Как говорится, не имей сто рублей, а имей сто друзей. Впрочем, если эти друзья в серых костюмах, то вполне достаточно и двоих. Они с лихвой заменят всех сто...

Досадно только, что никому об этой поездке нельзя будет рассказать. Ни подругам, ни родителям, ни даже мужу. Ни до, ни после. Но это — она наверняка согласится — очень небольшая плата за возможность подышать воздухом родного города. Причем — опять же — абсолютно бесплатно, в то время как один только перелет...

Да.

Да-да, конечно, она очень польщена, очень благодарна за такое предложение, ведь родной город — чего там греха таить — по-прежнему нет-нет да и приснится... Когда она уезжала, ей было целых девять лет, целых девять, столько воспоминаний, вы же понимаете, почти полжизни прожито там...

Но на кого она оставит малыша? Что скажет мужу? Родителям, наконец?..

Об этом она может не волноваться. Вместе они наверняка что-нибудь придумают. Так что пусть готовится. Пока морально. О точной дате поездки они сообщат дополнительно и очень скоро...

Да и — ох уж эти женщины — ведь наверняка сейчас уже думает о том, что перед поездкой не мешало бы обновить гардероб: так вот, об этом тоже можно не волноваться. Друзья в серых костюмах помогут и здесь. Причем — опять же — она не заплатит ни цента...

Выходные, как всегда, у родителей — в Коннектикуте.

Улучив момент, она спрашивает колдующего над барбекюшницей отца, что, по его мнению, произошло бы, если бы в его клинике узнали, что он почти четверть века был членом компартии? КПСС или как там это называется...

Отец бросает на нее полный недоумения взгляд и интересуется, чего это она вдруг?

Она выкручивается, но просит все же ответить на вопрос.

Отец что-то бубнит про то, что вступал на фронте, тогда многие...

Она замечает, что вот он уже и оправдывается. Но впрямую на вопрос все же не отвечает.

Тогда он все же с неохотой выдавливает из себя ответ: ничего хорошего, конечно, не будет, тьфу-тьфу, чтоб не сглазить. И, прежде всего, потому что

он скрыл этот факт от властей. Здесь этого не любят даже больше, чем коммунистов...

И все же почему она?..

Never mind. Forget about it.

...Серые появляются скоро, как и обещали.

Лететь предстоит через три недели. Сначала в Торонто, а уже оттуда — в СССР.

Почему в Торонто? А разве они не говорили?..

Ах да, конечно: все дело в том, что обмен туристическими группами между СССР и США практически прекращен, «холодная война», знаете ли, «империя зла» и все такое. Поэтому полетит она в составе канадской группы и с канадским паспортом.

Под чужим именем?

Совершенно верно, под чужим именем. И внешность придется слегка изменить — ну там сделать короткую стрижку, перекрасить волосы, возможно, надеть очки. Короче говоря, ерунда. О том, чтобы за счет дяди Сэма сделать еще и пластическую операцию, пусть даже и не мечтает... Ха-ха-ха.

В общем, немного шпионских игр, совсем немного.

По поводу мужа пусть не беспокоится. Уже совсем скоро он получит повестку из своего израильского подразделения — срочные внеочередные сборы. Ливанская военщина бряцает оружием, «на границе тучи ходят хмуро...»

Нет-нет, это совсем не опасно, ведь ее муж не служит в боевых частях, разве она не знает... Конечно, можно было бы оставить его дома, но Мэтью человек импульсивный, и так всем будет спокойнее... Папе с мамой и своим «in laws» (как, впрочем, и Мэтью) она скажет, что едет в Западный Берлин, чтобы поддержать старую институтскую подругу, у которой погибли родители...

У нее нет подруги в Западном Берлине?

Зато у них есть.

Очень хорошая. Настолько, что когда родители, или муж, или кто угодно будут звонить в Берлин, чтобы узнать, как дела, «подруга» будет «подзывать» ее к телефону, в мгновение ока соединившись с ее гостиничным номером в Москве или Ленинграде. В том случае, если в момент звонка она со своей туристической группой будет изучать достопримечательности, «подруга» скажет, что она вышла. Или просто включится автоответчик, а она уже потом перезвонит сама. К сожалению, телефонов, которые можно носить в кармане, пока еще не придумали...

Ребенок?

О господи, ну конечно же, ребенок, как они могли забыть!..

Ребенок поедет с ней. Так будет лучше для всех, но в первую очередь, конечно, для нее и для малыша...

Нет-нет, это совсем не опасно, даже наоборот — мама с ребенком, тем более настоящим, не вызовет никаких подозрений даже у бдительных «гэбэшников»...

Подозрений? Каких подозрений? Ей что, предстоит какое-то опасное задание?

Опасное задание? Ну что вы! Насмешили, право слово. Опасное задание не каждому-то профессионалу доверят, а уж дилетанту никогда в жизни, уж она должна им поверить.

И всё же?

И всё же — они уже всё объяснили. Задание состоит в том, чтобы просто съездить в СССР.

И всё?

Всё. Сущая ерунда. «Кусок пирога». «Никакого пота».

Набравшись смелости, она спрашивает напрямую, не связано ли это как-то... Ну, они понимают, кого она имеет в виду...

Сначала они делают вид, что не понимают. Потом так активно и так дружно начинают разуверять ее, что никаких сомнений не остается: она попала в точку!

Эта поездка связана с ним!

Он все-таки жив. Она всегда знала это — он жив! И вполне возможно, что она скоро его увидит...

[...]

...Чтобы не вызывать лишних расспросов, она предлагает серым костюмам перенести ее вылет в Торонто на более раннее время, чтобы именно там обрести свой новый облик.

Костюмы хвалят ее за сообразительность, и она вылетает на два дня раньше.

Здесь помимо легкого тюнинга, краткого инструктажа и шопинга — ее ждет сюрприз.

Ей представляют неразговорчивого лысоватого человека лет тридцати пяти с незапоминающимся лицом. Человек одет в джинсы и футболку, но ей все равно кажется, что на нем серый костюм.

Сюрприз состоит в том, что этот человек — ее «муж».

Им предстоит лететь вместе и жить в одном номере...

...Через четыре дня самолет с группой канадских туристов приземляется в новом аэропорте «Шереметьево-2», построенном специально к Московской Олимпиаде 80-го года...

Гражданка Канады Сара Джессика Поли, молодая эффектная блондинка с короткой стрижкой и в модных очках, ее сын, гражданин Канады Дэвид Поли (для удобства ребенку было решено оставить его настоящее имя), и «отец семейства» Норман Поли без особого труда проходят паспортный контроль...

Денек погожий, летний, солнце шпарит вовсю, и оттого паршивое, в колдобинах шоссе кажется не таким паршивым, бесконечные «Жигули» и «Волги» не столь примитивными, а город, в который они въезжают довольно скоро (отсутствие пробок — явное завоевание общества тотального дефицита), не таким мрачным, как это могло бы показаться в один из тех типичных зимних деньков, когда луна еще не вышла, а солнце потерялось в наваристом бульоне мутных облаков, оставив на память о себе лишь крохотное и неаппетитное пятнышко светло-серого жира, из тех, что так любил вылавливать в супе вечно голодный персонаж еврейского фольклора Гершеле Острополер...

Именно в такой денек улетали они «навсегда» много лет назад, чтобы сначала оказаться в дождливой, зимней Италии, а потом — в парной летнего Нью-Йорка, вдобавок ко всему пропитанного тошнотворным запахом помойки: их угораздило прилететь в «столицу мира» в разгар забастовки мусорщиков...

[...]

...Гостиница «Космос», в которой их селят, тоже построена специально к Олимпиаде. В принципе, ничего особенного, но здесь ею гордятся — еще бы, ведь строили «сами французы».

Первое время она ловит себя на странном ощущении, что доносящаяся отовсюду родная речь кажется чужой... Но постепенно она привыкает, и теперь самое главное для нее — не сорваться, случайно перейдя на русский...

Норман — он так и был ей представлен, настоящего же имени его она не знает да и не хочет знать — в целом вполне удобоварим, если не считать храпа и довольно громкого испускания желудочных газов по утрам в туалете. В номере он молчалив, нейтрален и почти незаметен, на людях же он активно помогает ей с малышом и оказывает другие знаки внимания, что ее вполне устраивает. Все ее попытки хотя бы приблизительно выяснить, в чем суть их миссии, остаются без прямого ответа...

Когда придет время — она все узнает...

Время приходит на четвертый день их пребывания в Москве: во время экскурсии в Оружейной палате он вдруг просит ее взять мальчика на руки и присесть на банкетку. Дальше она видит Нормана рядом с Жаклин, руководителем их группы, тучной пенсионеркой из Квебека. Обменявшись с Жаклин несколькими фразами (оба при этом бросают несколько взглядов в сторону матери и ребенка), он возвращается, берет Дэвида на руки и сообщает о том, что они уходят...

Дойдя до улицы Горького, они садятся в такси — настоящее или «подставное», она так никогда и не узнает — и едут куда-то в сторону «Сокола». По тому, как Норман общается с таксистом, становится понятно, что он отлично говорит по-русски, с очень легким, едва уловимым акцентом. В машине — уже по-английски — он объясняет ей, что сослался на плохое самочувствие мальчика и сказал, что они возвращаются в гостиницу. Они туда в результате и вернутся, но — чуть погодя. А сейчас нужно кое-куда заехать...

Все элементарно: им всего лишь навсего предстоит прокатиться в лифте с одним господином.

С господином этим она, вполне возможно, близко знакома, но узнать его будет непросто, так как он мог сделать пластическую операцию. Поэтому она должна слушать его голос, взглянуть мельком — ни в коем случае не явно — на его руки, шею, возможно, оценить его жесты, походку, напрячь свою женскую интуицию — короче говоря, ее задача за эти несколько минут в лифте выяснить, знает она этого человека или нет.

Если она узнает его, то ни в коем случае не должна подавать виду...

Вот, собственно, и все, что от нее требуется. Имени этого господина он сознательно не называет — ведь она наверняка уже сама обо всем догадалась...

И пусть, ради бога, не боится ему навредить: он, Норман, обещает ей, что с ее знакомым (если, конечно, это он) ничего не случится...

Вдохнув как можно глубже в тщетной надежде унять скачущее сердце, она задает только один вопрос: а что, если *он* ее узнает?

Это маловероятно, ведь они немало потрудились над ее внешностью, да и господин не ожидает ее увидеть, что тоже очень существенно. Иногда человека не узнаёшь только потому, что не ожидаешь увидеть его в определенном месте...

Кроме того — и это очень важно! — она ни под каким видом не должна раскрывать рот. Единственное, что действительно может выдать ее, — это ее замечательный звонкий голос...

...Такси въезжает в тихий дворик где-то в районе Песчаных улиц и замирает в каком-то десятке метров от многоподъездного дома из темно-желтого кирпича.

Какое-то время они сидят в машине с включенным двигателем, потом Норман вдруг велит таксисту проехать вдоль дома и остановиться у последнего подъезда.

Что побудило его начать движение именно сейчас, она толком не знает. Возможно, сигнал незаметно подала женщина, быстро прошедшая мимо такси за мгновение до этого...

«Волга» тормозит около подъезда, сидящий на переднем сиденье Норман какое-то время внимательно всматривается в зеркало заднего вида, потом велит посмотреть в зеркало и ей.

Она видит приближающегося к дому мужчину лет сорока в кепке и темных очках, с черной дерматиновой сумкой на плече.

Стараясь дышать как можно глубже (так учил ее отец — когда волнуешься, дыши как можно глубже), она внимательно вглядывается в мужчину, в то время как Норман не отводит глаз от нее. Она не видит этого, но чувствует на себе его пристальный взгляд профессионала...

Ну что?!

Она не знает, походка вроде не его, но...

Нет, она не знает, не уверена...

Когда мужчина приближается к подъезду, Норман велит быстро выходить из машины...

Они успевают войти в подъезд вслед за мужчиной, он даже вежливо придерживает для них дверь, похоже, даже не подняв на них взгляд, — впрочем, до конца этого не понять, поскольку глаза его по-прежнему скрыты за темными очками...

Все четверо — Дэвид спит у нее на руках — поднимаются по короткой, ступенек в пять, лестнице вверх, к квартирам первого этажа и лифту, и здесь про-

исходит второй сбой в плане серых костюмов — мужчина в темных очках и кепке проходит мимо лифта и начинает быстро, молодцевато, аж через две ступеньки подниматься по лестнице...

На мгновение опешив, Норман делает быстрый рывок вперед и окликает мужчину.

«Ничего-ничего, — доносится уже сверху, со второго лестничного пролета незнакомый, чужой голос. — Я пешком».

Норман вдавливает кнопку лифта.

Они заходят внутрь и едут на последний этаж...

Несколько раз еле слышно чертыхнувшись, Норман кивком спрашивает, что она думает.

Она отрицательно качает головой: не он.

Где-то совсем рядом хлопает дверь — Норман прислушивается. Очевидно, что мужчина исчез в своей квартире...

Через мгновение лифт останавливается на последнем этаже. Норман еще раз прислушивается и жмет на кнопку с цифрой «1»...

Пока едут вниз, он негромко спрашивает по-русски, уверена ли она.

Она отвечает, что уверена...

Он вдруг проводит рукой по ее лбу.

Она достает из сумки салфетку и вытирает вспотевший лоб...

Уже в машине он спрашивает снова: если уверена, то почему так нервничает? Даже испарина на лбу выступила?.. Пусть не боится и говорит правду: он же обещал, что ее знакомому ничего не угрожает.

Она вдруг взрывается: чего ему от нее надо?!

Она что, Мата Хари?!

Хватают человека, женщину, между прочим, тащат вместе с ребенком через полпланеты, ничего толком не объяснив, и еще хотят, чтобы она не нервничала?!

Да пошли они!..

Дэвид просыпается и начинает плакать. Она успокаивает его...

Норман молча отворачивается и смотрит на дорогу...

В гостинице (но не в номере, а по дороге в номер) он извиняется и просит ее никому не рассказывать о том, что поездка в лифте вместе с господином сорвалась: это в ее же интересах.

Она согласна. Но лишь в том случае, если Норман все ей расскажет. Ей надоело быть болваном в старом польском преферансе.

Норман и рад бы, но вот беда: он и сам толком ничего не знает. Это нормальная ситуация в их конторе да и в любой подобной: задание разбивается на фрагменты и каждый отвечает лишь за свой. А о том, какой паззл, какое целое из этих фрагментов составляется, знает лишь большое начальство. Так что и он — лишь пешка в этой игре...

Он очень убедителен, но она не верит ему. В конце концов ей наплевать, пешка он или нет, известны ли ему все детали операции или лишь фрагмент — пусть узнает! Он это может. В противном случае она не видит оснований прикрывать его задницу. You scratch my back, I'll scratch yours...

Все оставшиеся до отъезда дни Норман думает — видимо, прикидывает, какое из зол окажется меньшим.

Наконец в Ленинграде, во время прогулки по городу — он старательно избегает длинных разговоров в закрытых помещениях — «раскалывается»...

Какое-то время назад в «контору» пришла информация о том, что на самом деле ее знакомый не был похищен агентами КГБ. Что все это было инсценировкой от начала и до конца — его «перебег» в Европе, работа на контору, похищение, суд, приговор и расстрел.

Всё.

Это была операция КГБ по внедрению своего агента в ЦРУ с целью создания канала для вброса масштабной дезинформации...

Потом агент был выведен из игры, но не казнен, как об этом раструбили

на весь мир, а, напротив, награжден и после пластической операции отправлен на заслуженный отдых...

Если сообщение, полученное от источника из Москвы, соответствует действительности, то тогда полетят многие головы — ведь это оглушительный провал. Степень урона, нанесенного США, невозможно будет даже подсчитать, так она велика. Поэтому было принято решение проверить это сообщение самым тщательным образом, тем более что другие источники его не подтвердили. И тогда вспомнили о ней — мужчину, которого любила, женщина узнает обязательно, сделай он хоть сто пластических операций... А не узнает, так почувствует, не так ли?..

В течение полугода чуть ли не вся агентура ЦРУ в СССР пыталась вычислить возможного кандидата на роль «воскресшего» Найденова.

В финал вышли двое. Но второй довольно быстро отсеялся — удалось идентифицировать его как другого агента.

Остался один. Тот самый, с которым им так и не удалось прокатиться в лифте. Операция была подготовлена отлично, но кто мог предположить, что этого шмока вдруг угораздит подниматься пешком. Ведь он живет на восьмом этаже! Черт бы побрал этих русских, вечно с ними одни проблемы...

Таким образом, от ее «экспертной оценки» зависит судьба многих людей. Она должна быть абсолютно честной, ведь на карту поставлена боеспособность страны, хотя и ежу понятно, что все мечтают услышать «нет»... Ведь ее «да» создаст слишком много проблем...

Ну что, он достаточно «почесал ей спинку»?

Вполне. Теперь он может рассчитывать на нее полностью. Она подтвердит все, что он напишет в своем рапорте. Тем более, по большому счету они никого не обманут — она и в самом деле уверена в том, что предъявленный ей человек — не Найденов. А прокатились ли они вместе в лифте или нет — уже не столь существенная деталь...

...В день вылета, когда они вместе со всей группой входят в практически пустое (и оттого кажущееся просторным) небольшое по американским стандартам здание аэропорта «Шереметьево», Дэвид, успевший по своей привычке стащить с ноги крохотный носочек, выбрасывает его из коляски на пол...

Она наклоняется, чтобы поднять, но в то же мгновение носочек оказывается в руке мужчины, успевшего сделать это раньше нее.

Они выпрямляются почти одновременно — она и мужчина, поднявший носочек, — и сталкиваются взглядами.

Всего лишь мгновение — он передает ей носочек, она благодарит, и он быстро уходит, — но этого мгновения, этого мига хватает, чтобы на абсолютно незнакомом лице узнать глаза. И потом, боясь привлечь внимание Нормана, бросив вслед уходящему лишь быстрый взгляд, — узнать походку.

И эту почти неестественно прямую спину...

Норман, шедший с чемоданами чуть впереди, тоже успел увидеть эту спину. Но и только, к счастью.

Он спрашивает, кто это был.

Она отвечает, что какой-то мужчина. Поднял носочек Дэвида.

Какой-то мужчина... Тогда почему она так побледнела?

Разве? Просто она нервничает перед полетом.

Не знал, что она боится летать. Но в любом случае, не стоит никого благодарить по-русски, да еще без акцента. Это неосмотрительно.

Не может быть... Неужели она и в самом деле поблагодарила этого человека по-русски... Она даже не заметила, какой кошмар. Слава богу, что они уже улетают.

Норман ничего не говорит. Только смотрит на нее с недоверием...

...Прежде чем вырулить со стоянки, он долго сидит в салоне своей «трешки», еще и еще раз, фрагмент за фрагментом восстанавливая в памяти то, что произошло несколько минут назад в зале вылета...

Нет, этого не может быть.

Ему просто показалось.

Просто женщина, похожая на нее. По-другому не может быть, потому что – не может быть.

Что ей делать в «Шереметьеве»? Въезд в страну для нее закрыт навсегда.

ЦРУ?

Допустим. Но зачем?

Докопались, что он жив? Решили проверить?

Допустим. Но откуда они могли знать, что он окажется в «Шереметьеве» именно в это время? Ведь он попал сюда случайно — у жены соседа-художника сломалась машина, и художник (тот самый, что в кромешной ночи снабдил его без звука бумагой и красками) в панике прибежал к нему — выручай. Через два часа рейс в Варшаву, какой-то там творческий симпозиум братских стран...

И он выручил, домчал за двадцать минут до «Шереметьева» и до стойки проводил. А на обратном пути — этот носочек...

Так что знать не могли.

Тогда что?

Художник — их человек?

Бред. Паранойя.

Так что — не может быть. По определению.

И все-таки — несмотря на прическу, форму бровей, на другой цвет волос, на дурацкие очки-хамелеоны — поклясться был бы готов, что она... А если она – то, значит, и ребенок...

Ребенок, носочек которого он поднял автоматическим движением, его...

Но нет. Не может быть.

Будем считать, что встретил ее двойника. Как там это называется – доппельгангер?..

...К концу утомительного перелета ее уверенность становится не такой стопроцентной.

А может, она просто выдает желаемое за действительное?

Глаза, да, но мало ли зеленых глаз на свете? С чего она взяла, что не может быть просто похожих глаз?

Походка? Осанка? Разве нет на свете других мужчин, чуть-чуть, едва заметно припадающих на левую ногу? Разве нет других с идеально, почти неестественно прямой спиной?..

Какова вероятность того, что он оказался в «Шереметьеве» именно в то мгновение, когда и она была там?

Очень небольшая...

И все же она решает считать, что видела именно его.

Она его видела, да.

Он жив.

Он «сделал» ЦРУ, он сделал пластическую операцию и тихо живет в Москве.

Она знает правду. Только никому об этом не скажет. Ведь именно этого они от нее и хотят, не так ли? Чтобы она никому ничего не сказала. Вернее, сказала лишь то, что они хотят от нее услышать...

Никакой правды. Правда, как обычно, нужна меньше всего...

Часть шестая

...Проходит несколько лет, и вот однажды весной она получает письмо из Израиля, от институтской подруги, ни имя, ни фамилия которой ничего ей не говорят.

В коротком письме, напечатанном почему-то на пишущей машинке, мифическая институтская подруга сообщает о том, что вышла замуж, живет теперь в Израиле и будет просто счастлива видеть ее у себя в гостях.

Как бы между делом, а-пропо, упоминает эта неожиданная Дебби и занюханный бруклинский «дайнер», тот самый, о котором, кроме нее, мог знать только один человек...

Только один.

...Мэтью и удивлен, и обрадован, узнав, что жена созрела наконец для поездки в Израиль. Тем более что и сам он, стыдно сказать, даже у Стены Плача ни разу не был, хотя и прослужил в ЦАХАЛе целых три года.

На Пейсах они уже опоздали, да и не стоит — Земля обетованная и так не отличается высоким уровнем сервиса, а на длинные праздники и вовсе превращается в сумасшедший дом... Кроме того, у него еще не закончились занятия. Так что ехать решают на каникулы — он сможет на недельку отпроситься из больницы, в которой подрабатывает по ночам...

В результате их самолет приземляется в «Бен Гурионе» в самое пекло — в августе, когда (так, по крайней мере, говорят) от жары страдают даже тренированные сабры, не говоря уж о бледнокожих репатриантах из Европы. Тем не менее левантийский зной она переносит даже лучше, чем липкую нью-йоркскую жару, и довольно быстро понимает, что, в отличие от Америки, в Израиле принято жаловаться на жизнь и преувеличивать свои страдания, в том числе и климатические.

Совсем, как в России...

Они останавливаются в Нетании, откуда им предстоит исколесить всю страну, с севера на юг и обратно — их недельная экскурсионная программа насыщена до предела. Мэтью предлагал поселиться у армейского друга в Бат-Яме или у тети в респектабельной иерусалимской Рехавии, но она упорно настаивала на Нетании — все же курортное местечко, и почему бы не соединить полезное (экскурсии) с приятным (пляж). Кроме того, он ведь знает, как она не любит жить в чужих домах... Зачем стеснять людей, когда, слава богу, есть деньги на гостиницу (пусть на недорогую и пусть папины).

В первый день они посещают святыни старого города, и она по традиции оставляет в Стене Плача записку с просьбой к Господу. Второй день — Вифлеем...

На третий день, вернее, утро, памятуя свой шпионский опыт, она сказывается больной и с трудом, но все же уговаривает Мэтью ехать в Галилею без нее: какой смысл ему торчать при ней, если она все равно целый день проведет в постели — он ведь знает ее мигрени...

...Приблизительно к полудню она входит в здание плохонькой, но необъяснимо уютной гостиницы с гордым названием «Гранд Яхалом» и просит ключ от номера, который был заказан накануне.

Заспанный, пузатый портье, прервавшись на короткий телефонный разговор, в котором с иврита довольно быстро переходит на грузинский, вручает ей ключ с огромным пластиковым брелоком.

Она делает всего несколько шагов, как этот ключ вдруг выскальзывает у нее из рук и довольно звонко шлепается на бетонный пол...

Зачем-то извинившись, она поднимает его и на слабеющих ногах идет к лифту...

Войдя в душный, затемненный номер, она без сил падает в пыльное кресло...

Чуть придя в себя, осознает, что совершенно, до корней волос, мокрая от пота. Нужно включить кондиционер (если он здесь, конечно, есть) и обязательно пойти в душ.

Она обязательно пойдет.

Только сейчас еще немножко передохнет...

Ее будит звук открывающейся двери.

Входит человек, лица которого она не видит — сноп яркого света, проникший в номер вместе с входящим, на мгновение ослепляет ее.

Но вот дверь закрыта, герметичный полумрак комнаты восстановлен, и она может разглядеть лицо вошедшего...

Сомнений нет: это тот самый мужчина, которого она видела мельком в аэропорту «Шереметьево», и, возможно, тот же самый, которого она любила в Бруклине, кажется, еще совсем недавно, и все же — целую вечность назад, уже в совсем другой жизни...

Наверное, час, а быть может, и больше они не говорят ни слова, а только молча наслаждаются, «поедают» друг друга на неприлично скрипучей кровати...

Потом они отдыхают, изможденные, счастливые, блестящие от неправдоподобно киношного пота...

Дальше она плачет, а он, все так же молча, курит, даже не пытаясь ее утешить, понимая, что это слезы радости.

Наконец она подает голос:

— Значит, тогда, в аэропорту, это все-таки был ты... Я знала, что ты жив. Всегда знала.

— Откуда?

— Не знаю. Знала, и всё.

Не понимая, откуда берутся силы, он снова припадет к ней и любит долго, неистово, пока она, обессиленная, не молит отпустить, и он не сжаливается, не отваливается, полумертвый, в сторону, так и не разрядившись сам...

...Когда он просыпается, выходит из полузабытья, в которое провалился от усталости и духоты, ее рядом нет.

Из ванной комнаты доносится шипение душа.

Он заставляет себя подняться, включить кондиционер: допотопный, он отвечает недовольным, по-стариковски нудным гудением. Разбуженный посреди ночи старый сварливый еврей...

Он входит в ванную и медленно отодвигает в сторону занавеску.

Не выключая воду, она молча смотрит на него с немым вопросом.

Сквозь небольшое окошко сюда пробивается свет, достаточно яркий для того, чтобы он мог разглядеть ее всю...

Наконец он переступает ванну и, прижав ее к себе, с наслаждением встает под прохладную воду...

И, как ненасытный шестнадцатилетний мальчишка, снова любит ее, прислонив спиной к серой гостиничной плитке...

...Она хочет задать много вопросов, так много, что предпочитает этого не делать. Времени остается совсем мало: до приезда Мэтью она обязательно должна быть в номере. Да и ему пора обратно в Иерусалим.

Он спрашивает, будет ли она его ждать? Он не знает сколько: может, год, а может, и пять. Ему нужно закончить кое-какие дела.

Она отвечает, что будет.

Обязательно будет...

...Она успевает вернуться в номер до возвращения Мэтью и даже снова принять душ.

Мэтью озадачен ее неожиданной враждебностью, но, пожалуй, списывает это на ее плохое самочувствие.

Она заявляет, что страшно голодна, и молча принимает его предложение поужинать в ресторане...

Едва насытившись, она говорит, что у нее снова раскалывается голова, и уходит, оставив Мэтью дожидаться счета...

Когда он возвращается в номер, она уже спит, а вернее, делает вид, что спит. Но простодушный Мэтью не замечает обмана, а вернее, не хочет, очень не хочет замечать. Приняв душ, он кротко ложится рядом и вскоре по своему обыкновению уже громко прихрапывает...

Этой ночью его храп нестерпим особо, и она зло расталкивает его. Но вскоре он начинает храпеть снова, и тогда, не выдержав, она уходит...

Чтобы хоть как-то остудить свой гнев, она спускается на пляж и, желая, но не решаясь целиком погрузиться в ночное море, долго сидит у самой кромки воды, прямо на песке, вытянув вперед голые ноги так, чтобы их ласкали лениво накатывающие волны...

...Пока она с помощью гнева бежит от чувства вины и собственного ничтожества, он находится в ситуации, которая почти неминуемо наступает в жизни большинства нелегалов и о которой большинство нелегалов стараются просто не думать, как большинство из нас стараются не думать о неизбежной смерти...

Эту средних лет «марокканку» в дурацкой шляпке провинциальной гранддамы (за три года в Израиле и два с половиной в такси он без особого труда на-

учился распознавать представителей разных землячеств) он подсадил на выезде из курортной зоны. Поездка неплохая. Не в Эйлат, конечно, но все же — в «Бен Гурион» через Иерусалим — кого-то нужно там подхватить. « Марокканцев» он вообще-то не очень любил не столько за приписываемую им особую наглость (уж «хуцпастее» сабр в Израиле мало кто найдется), сколько за семечки, которые они постоянно лузгают, норовя засыпать черными с белым кантом «тараканами» кожуры все вокруг, включая салон его «Ситроена». Впрочем, эта короткошеяя толстушка в дурацкой шляпке (только вуалетки не хватало — некоторые, вы будете смеяться, носят такие шляпки и с вуалетками), похоже, променяла национальную вредную привычку на интернациональную — едва усевшись в машину, она вытащила сигареты и, даже не спросив разрешения, закурила.

Он промолчал — не мусолит семечки, и на том спасибо.

И закурил сам...

Когда они въехали в Ерушалаим, знойный августовский день уже потихоньку отходил, готовясь уступить место душной левантийской ночи. Он припарковался на узкой улочке недалеко от грязноватого и, на взгляд чужака, весьма далекого от святости Меа Шеарим, где лапсердачные и белогольфые пейсаносцы-ортодоксы отчаянно и суетливо пытаются совместить средневековье с концом XX века.

«Шляпка» попросила его подняться вместе с ней — помочь спустить коляску с отцом-инвалидом. Именно в этот момент его кольнуло первое сомнение — ничего конкретного, чистая интуиция. Потом, много позже, по привычке анализируя ситуацию, он поймет, что «марокканка» напрягла его с самого начала: существовал очевидный конфликт между ее внешностью супруги «водопроводчика Мизрахи» и сосредоточенной нервозностью, характерной, скорее, для какой-нибудь тель-авивской интеллектуалки европейских корней. Это несовпадение — понял он задним числом, когда уже было поздно, — смутило его сразу, ему бы зацепиться за него, «прокачать» пассажирку осторожно, как он умеет, например, заговорив с ней по-французски, но он, растерявший большую часть своих сил в душном номере натанийской гостиницы, сделать это поленился... А затем, уже в Иерусалиме, его насторожила та интонация, с которой «марокканка» сообщила о мнимом отце-инвалиде — вроде ничего особенного, но что-то резануло. Если бы он был кинорежиссером, то наверняка попросил бы еще один дубль...

И тем не менее оба этих сигнала были им проигнорированы.

Почему?

Может быть, в глубине души он хотел, чтобы *это уже* случилось?..

Уже-таки случилось...

Так или иначе, он вошел вслед за ней в грязный подъезд, а затем и в просторную, но довольно обшарпанную квартиру, где, конечно, никакого отца-инвалида не оказалось, а оказались невысокие, но крепкие парни в белых рубашках, эффектно оттенявших черные подплечные кобуры, в дешевых однотонных галстуках и серых (а каких же еще!) брюках — их серые же пиджаки оправдывали существование вешалки в прихожей.

Несмотря на кобуры, парни были вполне любезны, встретили, что называется, как родного, даже предложили кофе, от которого он, впрочем, отказался, предложив сразу перейти к делу.

Они не возражали. Слово взял самый старший на вид, без кобуры, восточного, судя по всему, происхождения: об этом говорили не столько смуглость кожи и мощь волосяного покрова, сколько просвечивающая сквозь рубашку нательная майка без рукавов. Ассистировал ему «шинбетовец» помоложе, повыше (впрочем, роста, скорее, среднего, но казавшийся высоким на фоне смуглого коротышки) и почти блондин. Среднестатистический антисемит ни за что на свете не признал бы в нем еврея...

Короче, два клоуна. Черный и белый...

Черный без обиняков заявил, что времени у них мало и поэтому ходить вокруг да около они не будут — здесь собрались профессионалы и нечего

размазывать кашу по белому столу. Они прекрасно знают, кто он такой, когда и зачем был заслан в Израиль, ведут его с того самого момента, как его нога впервые ступила на раскаленный асфальт аэропорта «Бен Гурион» (а если быть точнее, то даже еще раньше), и теперь хотят значительно облегчить ему жизнь, предложив на выбор два варианта.

Или он соглашается работать на них и как ни в чем не бывало выходит из этой квартиры буквально через пять минут — максимум времени, требующегося для того, чтобы поставить свою подпись в соответствующем документе. Или — пусть уж извинит за такую большевистскую прямоту — не позднее завтрашнего дня его московские начальники получат печальное известие о гибели их ценнейшего агента в Израиле. Никаких козней зловещего «Моссада» — банальная автокатастрофа где-нибудь между Эйн-Геди и Эйлатом. В этой пустыне нужен глаз да глаз, иначе заснешь за рулем — и вот уже читают по тебе кадиш. Недаром вся трасса в памятных монументах несчастным...

Несмотря на очевидность ситуации, он все же начал все отрицать, ушел в несознанку, не столько из желания выиграть время, сколько пытаясь понять, насколько серьезны их намерения и какие козыри в руках. Тактика оказалась успешной — он и в самом деле был им зачем-то очень нужен, поэтому первый (и, возможно, главный) козырь был незамедлительно предъявлен.

Черный с белым переглянулись, белый ненадолго вышел и вернулся в комнату уже не один.

С ним была Нина.

Нина, она же Нехама Баумгартен.

Его жена...

...Четыре года назад, когда он уже было совсем отчаялся вернуться к нелегальной работе и прозябал на конспиративных квартирах, готовя к засылке других агентов, его неожиданно вызвал к себе Гапонов и сообщил, что есть мнение вернуть его в строй. Однако — об этом Гапонов предупредил сразу — операция предстоит непростая и очень рискованная. Так что, если...

Ответ «да» последовал почти незамедлительно — он ухватился за эту соломинку сразу, не вдаваясь в детали, понимая, что другого шанса вырваться у него, скорее всего, не будет...

Операция, как выяснилось скоро, и в самом деле была сколь красивой, столь и крайне рискованной, практически на грани фола. Но отступать было уже поздно, да он и не хотел...

Через несколько дней на одной из конспиративных квартир в районе Киевского вокзала его познакомили с его будущей женой. Тогда еще просто Ниной. Ниной Баумгартен — мудреная, на слух скорее немецкая фамилия. Высокая брюнетка двадцати трех лет, с холодным, слегка надменным взглядом больших карих глаз, красивыми длинными ногами, аппетитными, округлыми формами и вместе с тем какая-то удивительно неженственная, в недавнем прошлом студентка института связи, в настоящем — младший научный сотрудник какого-то задрипанного НИИ и сионистствующая диссиденточка.

В поле зрения «еврейского отдела» ГБ Нина попала еще в десятом классе, как автоматически попадали все молодые (и не очень) люди, регулярно ходившие «на горку»[1]. Вскоре из компетентных источников стало известно, что второй муж Нининой родной тети, «предавшей Родину» еще в начале 70-х и осевшей в Израиле, не кто иной, как Зеев Сегал, по агентурным данным один из основных создателей израильского биологического оружия. По некоторым сведениям Сегал входил в особую группу, занимавшуюся самым секретным направлением — так называемым «этническим оружием», способным уничтожать представителей определенного этноса, при этом не причиняя никакого вреда представителям других...

---

[1] На сленге тех лет «ходить на горку» означало ходить в Московскую хоральную синагогу на улице Архипова (ныне Большой Спасоглинищевский переулок). — *Здесь и далее прим. автора.*

Упустить такой шанс внешняя разведка, конечно же, не могла. К Нине стали искать подходы и довольно быстро выяснили, что девушка не только любит тусоваться «на горке» и красивым голосом петь под гитару еврейские песни на квартирах своих друзей-отказников или на отдыхе в Юрмале, но и очень любит любить свою подругу Соню, студентку театроведческого факультета ГИТИСа...

Справедливо рассудив, каким шоком эта информация может стать для Нининых друзей, соучеников, преподавателей, а особенно родителей и любимой бабушки, члена партии с тысяча девятьсот лохматого года, девушке продемонстрировали пикантные фотографии (среди которых имелась даже и такая, где будущая театроведка бесстыдно утопала лицом в волнующей мякоти меж роскошных и бессовестно разверзнутых ног будущей связистки) — и предложили молчание в обмен на сотрудничество...

Спасая от позора себя, маму-сердечницу от инфаркта, а революционную бабушку от безвременной кончины, Нина согласилась...

По плану ей предстояло выйти замуж («Мужа мы вам подыщем, не волнуйтесь»), подать вместе с мужем документы на выезд, посидеть для верности годик-другой в «отказе», обязательно продолжая при этом мелькать «на горке» и в других («Мы скажем, где») местах, возможно, даже пару раз загреметь в милицию и получить предупреждение о несовместимости сионистской деятельности с идеалами развитого социализма и наконец благополучно отвалить в — как его там? Эрец, кажется? — ну да, Эрец, мля, Исраэль, нах, под бочок к замечательной тете, а самое главное, просто бесценному дяде... Ну а там, помаленьку, не торопясь, под руководством старших товарищей выуживать из дяди столь важную для всего прогрессивного человечества информацию о коварных планах сионистской военщины...

Вот так вкратце выглядела внешняя сторона этой дерзкой операции. Существовала, конечно, и внутренняя, но Нина, по понятным причинам, посвящена в нее не была...

По легенде, в основу которой была положена реальная биография, он был полуевреем (по маме, разумеется) из Ташкента, куда они с матерью были эвакуированы во время войны, чудом вырвавшись из блокадного Ленинграда. В Ташкенте мать вышла замуж за местного татарина, и в Ленинград они больше не вернулись. В армии он, по иронии судьбы, служил под родным Ленинградом, потом учился в Киеве, работал на стройках коммунизма по всему Союзу, пока однажды в юрмальском доме отдыха не встретил свою судьбу, которая не только покорила его своими формами, но и увлекла, под плеск балтийских волн, сионистскими идеями, причем настолько, что сразу же после свадьбы молодожены подали заявление на выезд в Израиль...

Так как все по той же легенде жилплощади в Москве у него не было, то молодоженам пришлось первое время жить с родителями жены в их довольно просторной, но все же только лишь двухкомнатной квартире, что оказалось не очень легко не столько для него, сколько для непрофессионалки Нины. Но постепенно все как-то сладилось, и вскоре ему даже удалось расположить к себе ее родителей — неразговорчивого тайного тирана Якова Абрамовича и строгую аскетку Фриду Марковну, которых поначалу смущало в выборе дочери практически все, начиная от провинциального происхождения жениха и заканчивая его возрастом — по паспорту он был старше Нины на шестнадцать лет (знали бы несчастные родители, что на самом деле на все двадцать).

С самой Ниной отношения сложились вполне деловые — у девушки были явные актерские способности, и на людях они довольно удачно имитировали еще не насытившихся друг другом молодоженов, впрочем, с известной поправкой на его солидный возраст. Что касается секса, то здесь (хотя лично он был бы совсем не прочь) Нина сразу расставила все точки над i: об этом не может быть и речи. Пару раз (впрочем, вполне деликатно), попробовав прорвать оборону и снова получив решительный отказ, он больше подобных попыток не предпринимал, а к встречам «жены» с «подругой» старался относиться нейтраль-

но, хотя и не приветствовал, понимая, что в перспективе это таит в себе потенциальную опасность: как подловили здесь, так могут подловить и там... [...]

Поначалу предполагалось просидеть в «отказе» не менее двух лет, но потом планы руководства изменились, и уже через полтора года после получения первого отлупа из ОВИРа они приземлились в Италии... Все было сделано в лучших традициях: позвонили с Колпачного и объявили, что они должны выехать в течение трех дней. Не успели толком ни с друзьями попрощаться, ни часы купить, ни бинокли с «гжелью»...

Первой год на Земле обетованной ушел на ульпан, адаптацию к нравам и климату, поиски временной работы и прочую эмигрантскую рутину. В контакт с родственниками предполагалось вступать осторожно, ненавязчиво, не привлекая дополнительного внимания Шин-бета, под чьим негласным колпаком находились практически все ученые, так или иначе работавшие на оборонку. Что же касалось таких ключевых фигур, как Зеев Сигал, то их «пасли» и днем, и ночью, и уже вполне гласно.

Однако первоначальный план был нарушен активностью бездетной и томящейся от скуки тети Оли, по документам Эльки (приехав в Израиль, она решила вернуть себе имя, данное ей при рождении). С первых же дней тетя Оля так глубоко и надежно внедрилась в жизнь племянницы и ее мужа, что ни о какой постепенности не могло быть и речи. Главный же герой этой шпионской истории, дядя Зеев, оказался, не в пример жене, человеком закрытым настолько, что довольно скоро стало очевидно: просто так к нему не подобраться. Было решено задействовать «план Б», благо его осуществление представлялось вполне реальным: при всей своей закрытости и осторожности, строгий пятидесятидевятилетний «йеке»[2] заметно размякал в присутствии племянницы, чьи спелые формы явно будили его воображение.

И куда только смотрела тетя?..

Развиваясь неторопливо, осторожно, с оглядкой, флирт между тайным биологом и его не менее тайной племянницей медленно, но неудержимо мутировал в сторону интрижки. По словам Нины (впрочем, еще в аэропорту, при регистрации вновь прибывших репатриантов ставшей Нехамой), дядя Зеев был готов на всё. Последнее слово оставалось за ней, Ниной-Нехамой, но переступить запретную черту она не решалась, причем сразу по двум причинам: во-первых, сама мысль о близости с мужчиной по-прежнему не внушала ей ничего, кроме отвращения. А во-вторых, эта активная лесбиянка со стажем в свои двадцать четыре в медицинском смысле все еще оставалась девственницей, что еще больше осложняло и без того деликатную ситуацию...

Он прекрасно знал, что это всего лишь предлог, что на самом деле ни с каким дядей Нина спать не собирается, но все же намек понял, подыграл. Они несколько раз согрешили, не доставив, впрочем, друг другу никакого удовольствия хотя бы единожды. Самым ужасным оказался, естественно, самый первый раз, напоминавший скорее медицинскую операцию, нежели акт добровольного соития пусть и не любящих друг друга, но все же живых людей, – для храбрости Нина практически ополовинила бутылку «Кеглевича», в самой ответственный момент ее начало тошнить...

Другие три или четыре раза тоже отдавали какой-то зубоврачебностью – Нина явно проводила с его помощью эксперимент, в тайной (а возможно, и вполне осознанной) надежде вслед за принятием нового имени если не изменить свою участь, то, по крайней мере, облегчить ее...

Не получилось.

Во всяком случае, с ним — нет. Записаться Нехамой оказалось значительно проще, чем перестать быть Ниной...

С дядей Зеевом, впрочем (во всяком случае, по словам Нины), все сложилось. Уложив племянницу в постель, дядя Зеев, похоже, все охотнее и охотнее развязывал язык. Подробности они никогда не обсуждали: Нина

[2] Так в Израиле зовут выходцев из Германии.

передавала ему добытую на полях сексуальных сражений информацию, а он, после предварительной фильтрации, передавал эту информацию в «центр»...

Так они и жили практически до того самого момента, пока он не переступил порог этой нехорошей квартиры рядом с благочестивым Меа Шеарим и не оказался — уже в который раз — в руках ребят в серых костюмах.

Впрочем, вопрос о том, кто в чьих руках оказался, еще не был прояснен до конца...

...Нина поздоровалась своим обычным нейтральным тоном, а клоуны так и вперились в него взглядами в надежде насладиться произведенным эффектом. Еще бы, ведь в рутинной работе контрразведки такие красивые «моменты истины» — большая редкость. Некоторые уходят на пенсию, так и не дождавшись ни одного...

Он, как мог, постарался потрафить им (пусть думают, что он слабее, чем есть на самом деле), сыграв легкую растерянность во взгляде, хотя внутри был абсолютно спокоен, как бывал спокоен всегда в минуты самых критических ситуаций, включая даже смертельно опасные.

Этому его никто не учил. Это было врожденным...

Решив, что «клиент созрел», они отважились на «контрольный выстрел»: Нина, ставшая в Израиле Нехамой (ну и нехай!), бесстрастным голосом заявила, что вся операция с самого начала проходила под контролем израильской контрразведки, с которой она, тогда просто Нина, начала сотрудничать еще в Италии. Поэтому отпираться бессмысленно, а лучше согласиться на сотрудничество, тем более что, по сути, он уже и так давно сотрудничает с израильтянами — ведь вся информация, которую они передавали и передают в Москву, по большей части липа, сфабрикованная умными еврейскими головами в кабинетах Шин-бета...

Выдержав паузу, закурив, сделав вид, что справляется с волнением — пусть, пусть думают, что он дергается, — он указал на одну неувязку: если все и в самом деле так, как они говорят, то зачем тогда они взяли его в оборот?

Не проще ли, да и не умнее ли было продолжать игру с ним в качестве болвана?

Черный согласился с его доводами.

Все верно.

Если бы не одно «но» — не далее как сегодня утром Нинин дядя, один из столпов израильской программы по разработке биологического оружия, тот самый человек, ради которого и затевалась вся игра как в Москве, так и в Тель-Авиве, — скоропостижно скончался. (Уж не на племяннице ли?) Покинул сцену немножко раньше времени...

Чтобы довести игру до логического финала, им нужно еще минимум полгода, а лучше год, и вот тут без прямого сотрудничества не обойтись — чтобы канал дезинформации продолжал работать, Москва ни под каким видом не должна узнать о смерти источника. Скрыть это на время от Москвы, учитывая засекреченность покойника, вполне реально, а вот скрыть этот прискорбный факт от Нининого супруга, чья профессиональная обязанность тут же проинформировать об этом свой «центр», — уже значительно сложнее.

Поэтому и было принято решение о прямой вербовке...

Так что теперь он наверняка понимает, что они не блефуют, особенно после того, как раскрыли все карты: либо он идет на сотрудничество, причем немедленно, либо у них не остается другого выхода, как отправить его вслед за покойным ученым, чтобы их агент Нина могла продолжать беспрепятственно гнать «дезу». Конечно, определенный риск в этом есть, его исчезновение наверняка вызовет обеспокоенность «центра» и они обязательно затеют проверку. Но в Шин-бете работают такие знатоки своего дела, что русским после всех проверок не останется ничего другого, как поверить в реальность автокатастрофы, которая тем более неудивительна, учитывая его таксистскую «крышу». Отличная «крыша», кстати, браво, можно передвигаться по их маленькой стране, не вызывая никаких подозрений. Но у любой, даже самой блестящей медали всегда есть обратная сторона...

И вот, пока она остужает свой гнев на ночном нетанийском пляже, он методично взвешивает все «за» и «против» на все той же конспиративной квартире Шин-бета, расположенной в дряхлом домишке совсем недалеко от Меа Шеарим, источающего непримиримую праведность вперемешку с кислыми запахами застарелого мусора...

Черный великодушно выделил ему час на размышления, зажигалку (сигареты у него были свои) и в сопровождении белого и ренегатки Нины-Нехамы покинул комнату. Впрочем, оставить его в одиночестве они не рискнули — на пост заступил здоровенный мордоворот с бычьей шеей, полусонный гигант, какие в низкорослом Израиле встречаются довольно редко и в восемнадцать лет почти наверняка оказываются в спецназе, а уже оттуда рекрутируются спецслужбами...

Отведенный на размышления час еще не истек, когда он просит мордоворота позвать начальство...

Он сообщает «клоунам», что готов к сотрудничеству, но — немножко на иных условиях.

Каких?

Это он будет обсуждать только с их руководством.

Они, конечно, пытаются его уговорить, потом — угрожают, но он стоит на своем. Хотите убивать — убивайте. А если хотите сотрудничать — то мне, вы уж извините, нужен другой уровень...

Посовещавшись, они решают пойти ему навстречу, хотя час уже поздний и начальство давно уже разъехалось по домам.

Он предупреждает, что не потерпит никаких подставных: будет говорить либо с Ави Треппером, либо, на худой конец, с Ури Маневичем. Как выглядят тот и другой, он отлично знает...

Где-то через час приезжает маленький очкарик с роскошными густыми (впрочем, уже седыми) усами, как женщина на сносях, выгнутый назад под тяжестью своего гигантского, плотного, как живот беременной, пуза.

Пузач мрачно посасывает мундштук незажженной трубки: судя по белой рубашке, темному пиджаку и хоть и поношенным, но надраенным до блеска черным штиблетам, его явно вытащили с какого-то торжества.

Но обмана нет. Перед нашим героем — конусовидное пузо легендарного Ави Треппера...

Раскурив трубку, после чего комната постепенно начинает наполняться сладковато-бодрящим запахом дорогого табака, пузач недовольно замечает, что по его прихоти бросил гостей, собравшихся на празднование бармицве младшего сына, так что будет очень разочарован, если выяснится, что это того не стоило, и очень признателен, если он будет краток. В любом случае, хотелось бы поспеть назад хотя бы к шапочному разбору...

Оставшись с Ави наедине (Треппер по его просьбе удалил даже мордоворота), он, как и просили, максимально кратко излагает свою версию ситуации.

Дело в том, что операция «Дядя» с самого начала задумывалась в Москве не как основная операция, а как операция прикрытия, для того чтобы отвести подозрения от настоящего агента, который уже давно работает в недрах израильской программы по разработке биологического оружия.

О том, что в Италии Нина-Нехама была перевербована Шин-бетом, в Москве прекрасно известно, более того, КГБ именно на это и рассчитывал — ведь хорошая операция прикрытия и должна проходить под контролем вражеских спецслужб. Он прекрасно знает, что на самом деле Нина передавала ему дезинформацию, выдавая ее за реальную, якобы полученную от дяди с которым она — опять же якобы — спала...

Таким образом, все это время не Москва была в дураках, а как раз наоборот — его, Ави Треппера, чьи легендарные операции изучают в разведшколах всего мира, держали за болвана в старом польском преферансе. В то время как израильтяне были уверены, что гонят «дезу» через свой надежный канал, Москва регулярно получала реальную информацию от своего реального агента, находящегося вне всяких подозрений...

Вот как обстоят дела на самом деле. Так что кто у кого в руках — еще большой вопрос...

Но он не дал Ави до конца насладиться своим «нахесом» (за что приносит извинения) совсем не для того, чтобы «мериться пиписьками».

Он оторвал Треппера от гостей для того, чтобы предложить сделку. Взаимовыгодную сделку.

Чего он хочет?

Ему нужны свобода, надежные документы и немного «зелени» на старость. Поразмыслив, Ави наверняка согласится, что это не очень большая плата за информацию о реальном агенте в самом сердце их суперсекретной программы, чья деятельность приносит Израилю ущерб, который даже невозможно толком подсчитать. Ведь речь идет не только о безопасности страны и миллионах американских налогоплательщиков[3] (он просит прощения за эту саркастическую шутку, он, конечно же, имел в виду израильских), но и о репутации израильских спецслужб, известных во всем мире под внушающей уважение и страх почти каббалистической аббревиатурой «моссад», что на самом деле значит (кто бы мог подумать?) — «контора».

Всего-то навсего...

Ави ухмыляется в усы, пыхает трубкой и замечает, что история, конечно, очень милая, но для того чтобы он отнесся к ней всерьез, не хватает какой-то малости.

Доказательств.

В противном случае, с его точки зрения, это не больше, чем наглый блеф пойманного за одно место гэбэшного агента... Поэтому будет лучше, если эти самые доказательства — для начала хотя бы косвенные — он предоставит ему прямо сейчас. И время — пошло.

Доказательства, конечно, необходимы, кто же спорит, и он обязательно их предоставит. Но не раньше, чем в конце месяца, когда встретится со своим куратором из Москвы.

С помощью этого куратора он планирует узнать и имя агента — так что про современные методы дознания Треппер может забыть сразу, сейчас имени агента он все равно не знает, и вкалывать в него всякую дурь просто бессмысленно...

Времена нынче непростые, чем закончится вся эта «перестройка», не знает даже сам черт, так что неудивительно, что все подумывают о заначке на черный день. Куратора из Москвы он знает давно. Тот поделится информацией. С ним — поделится. Сколько попросит — он пока не знает. Но сколько бы ни попросил — это того стоит...

Треппер смотрит на часы и говорит, что должен подумать. А для начала предлагает вернуться к тому, с чего начали.

К его подписи на документе о сотрудничестве.

Он не возражает.

Единственное условие, чтобы документ был если не на русском, то хотя бы на английском или французском. Его иврит, к сожалению, еще оставляет желать, а подписывать документы, текст которых до конца не понятен, не в его правилах. Тем более когда речь идет о контракте, который изменит всю его жизнь...

Ави смеется и переходит на вполне сносный русский, знакомый ему с детства от родителей-одесситов: если бы он, Треппер, по долгу службы не знал, что русские уже много лет не берут евреев в «органы», он бы решил, что перед ним еврей. Торгуется не хуже какого-нибудь «иранца» с иерусалимского рынка...

Пусть не волнуется, текст существует на двух языках: чтобы в случае чего его московское начальство могло насладиться этим текстом (и его подписью под ним, разумеется) без переводчика. Ави слышал, что в Москве с ивритом трудно, почти всех, кто хоть как-то его знал, посадили...

---

[3] Намек на то, что Израиль существует благодаря финансовой поддержке США.

...Около двух ночи он возвращается домой, в Гило.

Нина уже спит, вернее, делает вид, что спит...

Ложиться рядом с ней ему не хочется, и какое-то время он взвешивает, что есть меньшее зло: спать в одной постели с врагом или полночи ворочаться на продавленном да вдобавок населенном клопами диване на кухне. То есть, по сути, не спать вовсе. Учитывая то, что рано утром, всего через каких-то четыре часа, предстоит денежная, но утомительная поездка в Эйлат — скинуть заказ на коллегу по причине позднего времени уже не удастся, — он выбирает «постель с врагом».

В конце концов, такой ли уж она враг?

Да и враг ли вообще?..

В какой-то буддийской книге он читал, что в другой жизни все как раз наоборот: наши враги становятся нашими друзьями, а наши друзья, соответственно...

Заснуть он долго не может — переизбыток адреналина в крови дает себя знать. Наконец он все же начинает проваливаться, после огромного, многолетнего перерыва перед глазами возникает знакомое кино про женщину без лица, которая манит, манит, уходя, почти убегая куда-то по дорожке...

Но длится это кино недолго.

Он просыпается, оттого что что-то не так...

Сначала, потратив какие-то секунды на адаптацию к темноте — на улице только-только начинает светать, а жалюзи в комнате плотно задраены, — он различает в этой кромешной мгле Нинин силуэт.

Чуть приподнявшись на локте, она внимательно смотрит на него...

Потом он чувствует внизу живота какой-то легкий, но, скорее, приятный дискомфорт и понимает, что Нина не только смотрит...

Ее движения становятся все более активными, резкими, неумелыми, дискомфорт перестает быть приятным, и тогда он, полностью отключив сознание и повинуясь лишь животному инстинкту, берет инициативу на себя.

Он переворачивает ее на живот и действует жестко, очень жестко, интуитивно понимая, что это именно то, чего она не просто хочет, а жаждет...

Он колотится в нее долго, мощно, зло. Истекая по́том и не сбавляя темпа, продолжает долбить даже после того, как ее роскошное тело начинает биться в судорогах и она не может сдержать глухой стон. Лупит и лупит, выколачивая из нее все новые судороги и уже не стоны, а протяжные, отчаянные вопли, которые наверняка будят полдома — вы ведь знаете какая звукоизоляция в этих новостройках. Хуже только в старых домах. Там ее нет вовсе...

Полицию, впрочем, никто не вызывает — не Америка, чай.

Закончив экзекуцию, он в одно мгновение отсоединяется, потом валится, приятно обессиленный, рядом со своей жертвой и через несколько минут, едва отдышавшись, перестает существовать, убежав в параллельную реальность, которая, впрочем, не дарит ему на этот раз никаких снов.

Только полную черноту.

Именно то, чего он и хотел...

...Через две недели на стоянке аэропорта «Бен Гурион» в его такси садится куратор из «центра», прибывший через Европу под личиной канадского туриста.

В его «Ситроене» установлена подслушивающая аппаратура, так что уже вечером большая часть беседы в виде распечатки ложится на стол Треппера...

Треппер недоволен: самое важное — разговор об агенте и об условиях его сдачи — в распечатку не попало...

Он оправдывает это тем, что такие деликатные и конфиденциальные разговоры в машине не ведутся. Ведь на карту поставлено нечто большее, чем секреты трещащего по швам государства, — жизнь. Свобода — уж как минимум...

Они с куратором обсудили все на берегу Мертвого моря, где сделали короткую остановку на пути в Эйлат — обычную для большинства туристических маршрутов. «Наружка» эту остановку зафиксировала, но записать разго-

вор, состоявшийся на берегу, не смогла. Так что Трепперу остается лишь поверить ему на слово.

Или — не поверить...

Как он и предполагал, куратор готов к сотрудничеству и в состоянии добыть необходимую информацию. К их следующей встрече, которая состоится в течение месяца-двух, он определится с ценой вопроса и подготовит неоспоримые доказательства реального существования советского агента в израильском центре по разработке биологического оружия. После чего, если все пройдет гладко и условия окажутся приемлемыми, узнает и сообщит ему имя «крота»...

...Через полтора месяца его самолет — а точнее, «Боинг» «Эль-Аль» — приземляется в Бухаресте.

Румыния — единственная страна соцлагеря, не разорвавшая дипотношения с Израилем после Шестидневной войны. Хитропопый Чаушеску все еще ловко крутится между сионистами и коммунистами, даже не подозревая, что уже совсем скоро снова станет своего рода исключением — единственным генсеком в Восточной и Центральной Европе, расстрелянным в процессе антикоммунистического переворота...

В Констанце, на известном еще с дореволюционных времен курорте, он встречается с двумя «туристами» из СССР. Это куратор и — вот уж кого не ожидал увидеть — Гапонов.

«Туристы» передают ему необходимые документы, с которыми он возвращается в Тель-Авив...

...Треппер и доволен, и недоволен одновременно: доволен, потому что, похоже, не прогадал, решив не торопиться с устранением русского, а недоволен, потому что переданные им документы доказывают, что советский «крот» и в самом деле существует: судя по этим бумагам, русские знают о вещах, доступ к которым имеет только «инсайдер».

Причем — очень осведомленный «инсайдер».

А это значит, что он, непогрешимый Треппер, обос... Прокололся, короче говоря. Но теперь все можно исправить: ведь с такой информацией на руках вычислить «крота» — дело техники. Хоть и кропотливое, и деликатное, но — верняковое.

Сейчас главное решить, что правильнее: воспользоваться дорогими услугами русского и обезвредить «крота» быстро, или не торопиться и вычислить предателя самим, сохранив деньги налогоплательщиков — как своих, так и американских...

На деньги, впрочем, плевать. Главное, что в этом случае не придется ходить по дурацким кабинетам всевозможных начальников, доказывая, что эти полмиллиона он не прикарманить хочет, а заплатить за ценнейшую информацию...

Правда, при втором варианте от русского придется избавиться, но тут уж ничего не поделаешь: как любят говорить все те же американские налогоплательщики, ничего личного, просто бизнес.

Часть седьмая

...Приблизительно через полгода генерал-лейтенант Гапонов получает срочную шифрограмму от источника в Израиле.

Источник сообщает, что агент под кодовым именем Герой погиб вчера рано утром в автомобильной катастрофе на горном участке дороги недалеко от курортного местечка Эйн Бекек. Судя по всему, заснув за рулем, Герой не справился с управлением. Его «Ситроен» рухнул вниз и полностью сгорел вместе с водителем. Аварии на этом участке трассы не редкость, и есть все основания считать гибель Героя несчастным случаем...

Закончив читать шифрограмму, Гапонов едва заметно кивает и после небольшой паузы нажимает кнопку селектора...

Вскоре перед ним лежит личное дело агента под кодовым именем Герой. Он же Американец. Он же полковник советской разведки, Герой Советского Союза Новиков. Он же Никита Найденов. Он же...

В личном деле указано, что отца Найденова установить не удалось, матерью же его по некоторым, впрочем, неподтвержденным, данным является некая Наталья Горшкова (фотография из тюремного архива анфас и в профиль прилагается) тысяча девятьсот девятнадцатого года рождения, наполовину русская, наполовину цыганка, известная в Малоярославце проститутка, в тысяча девятьсот сорок пятом году приговоренная к пяти годам лагерей за скупку краденного и притоносодержание...

...Мэтью был очень занят в больнице, поэтому так никогда и не узнал, что она и маленький Дэвид уже были в аэропорту Кеннеди, практически без вещей, налегке, с паспортами на чужие имена и двумя билетами до новозеландского Окленда...

Она отменила все в самый последний момент, взяв с сына страшную клятву, что он никогда не расскажет об этом папе...

...Спустя несколько месяцев он прилетает сам, новозеландский гражданин по имени Ричард Эймс.

Пластические операции он больше не делал, но отрастил бороду, сменил прическу и начал носить очки...

Они встречаются в мотеле.

Он ничего не понимает: почему они не могут быть вместе?

Теперь, когда он свободен и у него есть деньги. Когда не будет больше обмана, не будет больше никаких тайн. Теперь, когда они смогут рассказывать друг другу всё. Ну... Или почти всё...

Почему они не могут быть вместе?

Она плачет, что-то лепечет про то, что Дэвиду уже девять, что он считает Мэтью отцом, что было бы негуманно...

И снова плачет, плачет...

...Он улетает назад в Окленд, где довольно быстро начинает преуспевать в торговле недвижимостью.

Через несколько лет женится на русской девушке Наташе, вынесенной в Новую Зеландию горбачевской волной эмиграции. У них рождается дочка...

...Они встречаются время от времени. Чаще в Америке, куда он прилетает по делам, иногда в Европе.

Занимаются любовью, ходят по ресторанам.

Один раз им даже удается вместе побывать в России — он прилетает на выставку недвижимости, она — показать Дэвиду страну его предков.

Втроем они бродят по городу, Дэвиду симпатичен старый приятель его матери дядя Ричард...

P.S. В начале нынешнего века, когда израильская программа по разработке этнического оружия уже много лет как была закрыта за бесперспективностью, выяснилось, что арестованный контрразведкой по подозрению в шпионаже ученый Элимелех Кон никогда с КГБ не сотрудничал. Настоящим «кротом» КГБ был совсем другой человек, благополучно проработавший в секретной лаборатории до самого закрытия программы...

За осуществление операции под кодовым названием «Громоотвод» ряд сотрудников внешней разведки КГБ были представлены к высшим правительственным наградам.

Полковника Новикова наградили орденом Ленина посмертно...

РУБРИКУ ВЕДЕТ НИНА ЦЫРКУН

ДРУГОЕ КИНО
drugoekino.ru

Уроки французского: «Я убил свою маму»

Начинается с пустяка: Юбера раздражает жующая мать, на губах которой остаются белые пузыри мягкого сыра. Во весь экран — рот, в котором с хрустом исчезает кусок батона, — vagina dentata, страх и ужас шестнадцатилетнего подростка, может быть — неосознаваемая причина его сексуальной ориентации. Очень быстро выясняется, что Юбера в матери раздражает все: дурной вкус, купленные на распродаже дешевые тряпки, мания загара. С прямотой подростка Юбер выпаливает ей в лицо все свои претензии, сполна получая в ответ, и с обязательной присказкой типа «весь в отца!». Через фигуру отсутствующего отца, через каскад мелких унижений Юбер проживает опыт взросления, фронт которого — отношения с матерью и косвенно — вообще с женщинами, тренирующими на мужчинах страсть к манипуляции и желание видеть в них козла отпущения за собственную несостоятельность. Налицо первые результаты: в кругу общения Юбера совсем нет подружек, вообще нет девочек. Но свято место пусто не бывает, и светом в окошке становится учительница французского; не случайно именно она, первой разглядевшая в ученике писательский дар.

Ненависть сама по себе — скудный материал для описания; другое дело — ненависть/любовь, тайное чувство, которое Юбер испытывает к матери, доверяя его лишь видеокамере. «Любовное настроение» передается музыкальной партитурой в духе фильма Вонг Карвая. А само противоборство чувств создает нарастающую напряженность в полуавтобиографическом фильме двадцатилетнего дебютанта из Квебека, участника программы «Двухнедельник режиссеров» Каннского кинофестиваля. Ксавье Долан сам написал сценарий, сам режиссировал и продюсировал свой фильм и сам сыграл в нем главную роль — отсюда особая интимность интонации, вызывающая безусловное доверие.

История с того света: «Волчок»

«Волчок» — это любимая заводная игрушка девочки (Полина Плучек), страшная песенка про неведому зверушку, что «утащит во лесок», и сама девочка — диковатое нелюбимое дитя родившей «по залету» матери, вернувшейся домой из тюрьмы, когда ребенку уже исполнилось семь лет, потом опять пропавшей — в поисках своего женского счастья. Актриса Яна Троянова, сыгравшая мать, признавалась, что «вытаскивала из себя всю грязь, так что после съемок хотелось очиститься и налысо постричься». Но дочь не замечает грязи, небрежения, грубости и пьяной бесчувственности матери. Рассказ ведется от лица девочки уже «с того света», и характерно, что в нем не ощущается боли за то, что ее любовь пропала втуне. Эту боль чувствует зритель, на глазах которого по-детски наивный пересказ событий сталкивается с жутковатой картинкой нищенского быта; с трагической историей дружбы девочки с умершим мальчиком, на могиле которого она отводит душу; со зловещей сказкой про обросшего шерстью найденыша-волчка; со сценой предательства на вокзале, когда мать оставляет обманутую дочь на произвол судьбы. Казалось бы, мать — зверь, но не суд вершит над ней автор сценария и режиссер Василий Сигарев, ставший в 2009 году чемпионом по призам за «Волчка». Он и Яна Троянова говорят о женщине с неутоленной жаждой жизни и любви, которую эта жажда ослепила и не дала увидеть, что любовь, преданная и бескорыстная, — рядом. В сущности мать — это русский характер в его стихийной подлинности, в осознании свободы как воли — беспредельной и безответственной.

На плоту «Медузы»: «Деньги»

В 1983 году Робер Брессон получил за «Деньги» Гран-при жюри Каннского кинофестиваля из рук легендарного Орсона Уэллса, причем разделил награду с Андреем Тарковским, которому ее вручили за «Ностальгию» и который назвал Брессона в числе десяти любимых режиссеров. Брессон закончил карьеру красноречивой точкой, лаконично обозначившей мысль, которой он всегда был одержим: страсть к деньгам — худший из пороков человечества. «Я не против буржуазии, я и сам буржуа», — почти оправдывался Брессон, когда его под восторженные аплодисменты одной части публики дружно топтала ногами другая. Упаси бог, это не обличительное кино; деньги придумали не вчера, и без них могло быть хуже. Это просто универсальный эквивалент и одновременно катализатор, проявляющий невыразительный негатив жизни в красочную убедительную картинку. Деньги — плот «Медузы», на котором мы удерживаемся посреди бушующих волн бытия, и ради того чтобы удержаться, готовы на всё.

Брессон, большой ценитель русской классики, не впервые пересадил ее на французскую почву. Он построил историю по мотивам повести Льва Толстого «Фальшивый купон», но вольно распорядился материалом. К примеру, главного героя, который в фильме получил имя Ивон (Кристиан Пате), Брессон сконструировал из двух толстовских — Ивана Миронова, ложно обвиненного в распространении фальшивых денег, и Степана Пелагеюшкина, его убийцы. Брессон показывает, как в тюрьме, где гибнут надежды, первый превращается во второго, как, утратив интерес к жизни, Ивон начинает находить удовольствие, проливая кровь, о чем он сам заявляет с отрешенным равнодушием. Кристиан Пате точно выполнил команды режиссера, который ненавидел «игру», требовал от актеров поведения «манекенов», что соответствует общей аскетичной стилистике фильма, напоминающей иконопись XV века.

Один против всех: «Ребенок ждет»

Джону Кассаветесу хотелось, чтобы его второй фильм — «Ребенок ждет» получился не таким сентиментальным, каким в конце концов он вышел. Но против него играла звездная сборная — знаменитый режиссер Стэнли Креймер в качестве продюсера, автор книги Эбби Манн и актеры Берт Ланкастер и Джуди Гарленд. Писатель дрожал за каждую строку своей нетленки; он знал манеру Кассаветеса импровизировать на площадке, а фильм к тому же снимался в интернате для умственно отсталых детей — и чего от них всех ждать? Продюсер желал, чтобы режиссер изо всех сил давил на слезные железы зрителей; актерам казалось, что их будет слишком мало на экране, а детей, наоборот, «не по чину» слишком много. Кроме жены, Джины Роулендс (она сыграла мать одного из детей), Кассаветеса не поддерживал никто. У Ланкастера, игравшего психолога, тоже был умственно неполноценный сын, и ему хотелось педалировать необходимость особого внимания к таким детям. А Гарленд как актриса повторила ошибку своей героини, педагога в интернате, которая начинает понимать, что своей сверхопекой практически погубила ребенка, попавшего под полное ее влияние. Для Кассаветеса проблема этих детей заключалась не в недостатке внимания, а в том, что их не считают равными нормальным сверстникам. Им важнее всего то, чтобы их недостатки просто не замечали! И режиссер хотел показать их такими, как все, в том числе смешными и забавными. Но чересчур серьезно настроенный продюсер видел в этом кощунство и железной рукой перемонтировал черновую сборку фильма. На рабочем просмотре Кассаветес подошел к Креймеру, схватил руками за горло и едва не задушил. Но даже если режиссер считал свою задачу выполненной лишь наполовину, зрителю хватит и этого, чтобы понять, что он хотел сказать.

СОДЕРЖАНИЕ ЖУРНАЛА «ИСКУССТВО КИНО» ЗА 2009 ГОД

Цифрами обозначен номер журнала

З Д Е С Ь И С Е Й Ч А С

«Артдокфест»-2008 2

Кино без правил. «Круглый стол» режиссеров и критиков. В дискуссии принимают участие **Зара Абдуллаева, Виталий Манский, Олег Морозов, Алена Полунина, Денис Снегирев, Елена Файналова, Ефим Шлик**

Перре Жан. Взгляд на реальность с Женевского озера

Сычев Сергей. Год начал и разочарований

Берлинская стена — падение: 1989—2009 10

Гавел Вацлав — Михник Адам. Жизнь после 1989-го

Драгунский Денис. Бремя границы

Клецкин Абрам. С точки зрения теоремы Томаса

Форгач Иван. По ту сторону Стены

Шлегель Ганс Иоахим. У каждой стены две стороны

ВГИК 6

Анкета «ИК». На вопросы отвечают студенты **Надя Мира, Варвара Обросова, Максим Олейников, Илья Щербинин** и педагоги **Нина Дымшиц** *(интервью ведет Анна Ермолаева)*, **Ольга Рейзен, Мария Хмелик**

Венжер Наталья, Дондурей Даниил. «Забудьте про СССР!»

Малышев Владимир. Школа себя оправдала

«Имя Россия» 1

Архангельский А. — Ерофеев В. — Радзиховский Л. Диагноз Россия

Голубовский Анатолий. Идентичность как формат

Морозов Михаил. История в стиле «поп»

Канн-2009 7

Дондурей Д. — Гусятинский Е. — Карахан Л. Игры чемпионов

Культура и политика—2009 9

Бакштейн Иосиф. Теперь — просто поэт

Васильев Артем. Идеи витают в воздухе

Дондурей Даниил — Серебренников Кирилл. Культурные обязательства есть!

Мирзоев Владимир. Нам разрешен гур-гур

«Морфий», режиссер Алексей Балабанов 4

Артемьева Ольга. Игла

Гудкова Виолетта. Анатомический театр Алексея Балабанова. *(Беседу ведет Анна Гудкова.)*

Дондурей Даниил — Тыркин Стас. Контрольный выстрел

Московская биеннале—2009 11

Кравцова Мария — Дьяконов Валентин. Профессия: куратор

Кулик Ирина. Аутсайдеров больше нет

Сальгас Жан-Пьер. Берега утопии

Хачатуров Сергей. Ключ прочтения скрыт

«Новая драма» и «телемыло» 3

Гремина Елена. В поисках... авторы

Драматург, ты попал на ТВ. Ты попал? На вопросы анкеты отвечают **Наталья Ворожбит, Вячеслав Дурненков, Михаил Дурненков, Александр Железцов, Евгений Казачков, Сергей Калужанов, Екатерина Коновалова, Алексей Красовский, Ольга Михайлова, Екатерина Нарши, Светлана Новикова, Илья Папернов, Наталья Скороход, Иван Угаров, Валентина Шевяхова Михайлова Ольга.** Наше дело

«Россия 88», режиссер Павел Бардин 5

Драгунский Денис. Разные войны

Левинсон Алексей. Фашизм «в разумных пределах»

Мукомель Владимир. Ненависть от страхов

Россия для русских? Обсуждение фильма «Россия 88» в Высшей школе экономики. В дискуссии принимают участие **Александр Архангельский, Павел Бардин, Алла Гербер, Наталья Зазулина, Сергей Ковалев, Александр Музыкантский, Евгений Ясин, Ирина Ясина,** а также студенты московских вузов и зрители фильма

Сочи-2009, «Кинотавр» 8

Абдуллаева Зара — Зархи Нина. Режиссерская смена

В городе Сочи темные ночи. Режиссеры о конкурсной программе «Кинотавра»-2009: **Алексей Герман-младший, Александр Митта, Андрей Прошкин, Лариса Садилова, Сергей Снежкин, Клим Шипенко, Николай Хомерики**

Д Р У Г О Е К И Н О

Рубрику ведет Нина Цыркун 12

История с того света: **«Волчок»**

На плоту «Медузы»: **«Деньги»**

Один против всех: **«Ребенок ждет»**

Уроки французского: **«Я убил свою маму»**

И М Е Н А

ЭММАНЮЭЛЬ БЕАР 1

Беар Эммануэль: «Доказать, что я другая...» *(Беседу ведет Мишель Ребишон.)*

ЛЕОНИД БИЧЕВИН 2

Машукова Александра. Фигуры умолчания

СЕРГЕЙ БРАТКОВ 10

Абдуллаева Зара. Место, время

Братков Сергей: «Мертвые курят». *(Беседу ведет Зара Абдуллаева.)*

КРИСТОФ ВАЛЬЦ 7

Вальц Кристоф. Австриец в Голливуде. *(Беседу ведет Мариус Цекри.)*

ИВАН ВЫРЫПАЕВ 8

Вырыпаев Иван: «Плохих фильмов не бывает...» *(Беседу ведут Сергей Сычев и Андрей Захарьев.)*

ШАРЛОТТА ГЕНСБУР 7
Десятерик Дмитрий. Еретикон
КРИСТОФЕР ДОЙЛ 11
Дойл Кристофер. Мир как личное пространство. *(Мастер-класс оператора на кинофестивале «Завтра»/2morrow¹».)*
КЛИНТ ИСТВУД 1
Эндрю Джефф. Тихий американец
РИЧАРД КЁРТИС 11
Кузьмина Лидия. Искусство рождественского пудинга
ПЕНЕЛОПА КРУС 8
Кузьмина Лидия. Живая плоть
АЛЕКСЕЙ МИЗГИРЕВ 2
Мизгирев Алексей: «Жанр драмы умер». *(Беседу ведет Тамара Дондурей.)*
ХАЯО МИЯДЗАКИ 9
Теракопян Мария. Фантастический реалист
ОЛЕГ МОРОЗОВ 4
Абдуллаева Зара. Рассказ о перемещенных лицах
Васильев Анатолий. Вместе
Дементьев Андрей. До следующего воскресения!
ГАЙ МЭДДИН 4
Мэддин Гай. Последний бастион мелодрамы. *(Беседу ведет Мария Бейкер.)*
КОРНЕЛИУ ПОРУМБОЮ 12
Порумбою Корнелиу: Я одержим идеей наблюдения». *(Мастер-класс режиссера на кинофестивале «Завтра»/2morrow¹».)*
АЛЕКСАНДР РОДИОНОВ 12
Родионов Александр: «Помимо «я» есть вечный «ты». *(Беседу ведет Елена Паисова.)*
ВАСИЛИЙ СИГАРЕВ 8
Анашкин Сергей. «Пьесы растут, как деревья»
ЕЖИ СКОЛИМОВСКИЙ 5
Гусятинский Евгений. На глубине
ВИКТОР СУХОРУКОВ 3
Сухоруков Виктор: «Артхаус — родильный дом кинематографа». *(Беседу ведет Татьяна Попова.)*
КВЕНТИН ТАРАНТИНО 6
Тарантино Квентин: «Я хочу вернуться в прошлое». *(Мастер-класс режиссера на 61-м Каннском кинофестивале.)*
МАРКО ФЕРРЕРИ 6
Кушнарева Инна. Забытый парадоксалист
ЯН ШВАНКМАЙЕР 9
Долин Антон. Доктор кукольных наук
Шванкмайер Ян: «Без моего детства я был бы глух и нем». *(Беседу ведет Антон Долин.)*
АЛЕКСАНДР ШИРЯЕВ 5
Бочаров Виктор: «Кинематограф — грандиозная детективная история». *(Беседу ведет Лариса Малюкова.)*
Курчевская Марина. Современное выражение пластики
Муат Марина. В этом есть тайна
Норштейн Юрий. Ничего не было «до». *(Интервью ведет Л.Малюкова.)*
БАРБЕТ ШРЁДЕР 1
Шрёдер Барбет: «Улыбка — лезвие ножа». *(Беседу ведет и комментирует Джеффри Макнэб.)*

К О М М Е Н Т А Р И И

Голубовский Анатолий. Мифы и реальность: банк «Рублев» 9
Малюкова Лариса. Раскольники 8
Мирзоев Владимир. На сквозняке 11
Померанц Григорий. Вдохновение пророков и молчание мистиков 2
Померанц Григорий. Заря над мертвыми 9
Померанц Григорий. Сквозь облако мифов 1
Пузенков Георгий. Не «некоммерческое искусство» 7
Сельянов Сергей. Радостная игра 8
Смирнова Авдотья. Альтернатива тотальному позитиву 8
Стишова Елена. Образуется — перемелется?.. 10
Траба Роберт. Годовщины наши и ваши. *(Беседу ведет Патриция Букайска.)* 10
Щербакова Ирина. Травма памяти 5
Экштут Семен. «В начале жизни школу помню я» 6
Экштут Семен. Враг номер один 10

M E D I A

Дондурей Даниил. ТВ: на страже кризиса 2
Дондурей Даниил. ТВ: уловки профессии 8
Дулерайн Александр — Петренко Роман — Троицкий Дмитрий. Слышать народ в себе. *(Беседу ведет Даниил Дондурей.)* 4
Зверева Вера. Менты, педофилы, убогие, звезды... 9
Зверева Вера. Телевидение понижающего стандарта 1
«Какое телевидение, такая и жизнь». «Круглый стол» «Телевидение и культура». В дискуссии принимают участие **Юрий Белявский, Ольга Ермолаева, Татьяна Малкина, Лидия Матвеева, Сергей Муратов, Эдуард Сагалаев, Сергей Шумаков** 8
Колотаев Владимир. Забыть «Дом-2» 11
Костюк Александр. Еще больше развлечений! 4
Майзель Евгений. Беда коммунизма 6–7

О П Ы Т

Арабов Юрий. «Долго ли мы будем заниматься не своим делом?» *(Беседу ведут Ксения Датнова, Наталья Сиривля.)* 12
Аткинсон Майкл. Мелкое бесчувствие 2
Джармуш Джим. Странник под контролем. *(Беседу ведет Эрик Морзе.)* 10
Иствуд Клинт: «...пока не превращусь в рамоли». *(Беседу ведет Жан-Поль Шайе.)* 1
Комиксы без границ. Ретроспектива японской анимации на кинофестивале в Локарно. «Круглые столы» с участием ведущих аниматоров 9
Кэлхоун Дейв. Девушка в ярких красках 1
Лажесс Эрик: «Бокс-офис делают авторы». *(Беседу ведет Татьяна Кирьянова.)* 7
Любое кино — это госзаказ. Фрагменты выступлений на парламентских слушаниях в Государственной думе: **Станислав Говорухин, Алексей Гуськов, Ренат Давлетьяров, Никита Михалков, Владимир Хотиненко** 8
Мазуров Антон. Законы физики. *(Беседу ведет Елена Паисова.)* 7

Макэлви Росс: «Документалисты — это оппозиция». *(Беседу ведет Сергей Сычев.)* 9
Озон Франсуа. Урок кино 5
Пак Чхан Ук: «Новые технологии ограничивают творчество». *(Записал Тома Борез.)* 11
Тавернье Бертран: «Современному кино не хватает выдержки». *(Беседу ведет критик журнала Studio Арнольд)* 5
Фомина Раиса. Видимость и реальность. *(Беседу ведет Елена Паисова.)* 7
Херманис Алвис: «Не про себя». *(Беседу ведет Алена Карась.)* 2
Хомерики Николай: «Там учат ремеслу, а не «любви к прекрасному». *(Беседу ведет Елена Паисова.)* 6
Хоффман Дастин: «Нельзя осуждать актера за плохую игру!» *(Интервью ведет Дени Россано.)* 11
Хржановский Андрей. В сторону фильма ..... 5—6
Шаброль Клод: «Я всего лишь...» *(Записал Тома Борез.)* 11
Шипенко Клим: «Учат быть независимыми». *(Беседу ведет Евгений Гусятинский.)* 6

П У Б Л И К А Ц И И

Александрова Ксения. Романовы: кинохроника 2
Лаврентьев Сергей. Свобода — как на Западе 10
Сапаргалиева Гуля. Отец 6
Суинтон Тилда. Письмо мальчику от его матери 3
Федулова Ульяна. Всякое было 6
Фирсова Джемма. Марк Магидсон. Возвращение 5
Хомякова Дарья. Люди с Большой земли 6
Школьников Семен. Там, где жил Хемингуэй 2

Р А З Б О Р Ы

Абдуллаева Зара. Культурологический парадокс 2
Аламенко Наталья. Эта долгая жизнь 5
Анашкин Сергей. Симулянты и подражатели 1
Артюх Анжелика. Голливуд: новое начало 8
Артюх Анжелика. Фестиваль без фестивальности 1
Артюх Анжелика — Комм Дмитрий. Политика неавторства 2
Болдырев-Северский Николай. «Быть может, лучше было бы не рождаться...» 12
Вуд Дженнифер. Американская киношкола: в кабинете директора 6
Гилл Марк. Небо падает на землю 5
Джеймс Ник. Кому нужны критики? 1
Дондурей Тамара. Английский стиль воспитания 6
Иванов Олег. Сова как аутсайдер 1
«Как мы готовили кризис в кино». «Круглый стол» продюсеров на кинофестивале в Сочи. В дискуссии принимают участие **Ариф Алиев, Даниил Дондурей, Лев Карахан, Сэм Клебанов, Павел Лунгин, Виктор Матизен, Наталья Нусинова, Александр Родянский, Игорь Толстунов, Сергей Члиянц, Жоэль Шапрон, Сергей Шумаков** 8
Кинопроблемы.doc. Российское документальное кино как реальная драма. Анкета «ИК» 4
Балуев Анатолий. Ложка меда
Белопольская Виктория. Вода и плесень
Герчиков Владимир. Проблемы есть, но не кризис!
Караджев Борис. Мы перестали развиваться
Лозница Сергей. При чем здесь искусство?
Матизен Виктор. Госцензура возродилась
Мирошниченко Сергей. Зритель — это отдельная награда
Муратов Сергей. Где вы — киноки нашего времени?
Печенкин Павел. Доккино как гуманитарная технология
Погребной Алексей. Что нам диктует нынче мода
Разбежкина Марина. Горизонты «горизонтального» кино
Ярмошенко Владимир. Кризис — в головах
Кипен Дэвид: «Думаете, главный в кино — режиссер?» *(Интервью ведет Екатерина Самылкина.)* 3
Ковалов Олег. Мышеловка ..... 7—8
Колотаев Владимир. Зачем люди врут? 4
Кувшинова Мария. Религиозно-атеистический 7
Куртов Михаил. Индустрия скуки 5
Локшин Борис. Z 11
Малюкова Лариса. Up! 9
Марескин Михаил. Еда, секс и смерть 11
Овчинникова Наталья. На перекрестке культур 1
Паттерсон Хана, Флетчер Натан. (Не)свобода выбора 7
Петровская Екатерина. Шрам 10
Рубанова Ирина. Польское кино: фестиваль и кинематография 10
Скороход Наталья. Рыцари «Дон Кихота» ..... 11—12
Смирнова Виктория. Немец, которого не было в Мариенбаде 11
Стишова Елена. Детский вопрос 9
Тримбач Сергей. Летать охота... 4
Фоменко Андрей. Живопись после живописи 9
Фоменко Андрей. Фотография: эстетическая адаптация ..... 2—3
Щербенок Андрей. Песни о главном 11

Р Е П Е Р Т У А Р

Абдуллаева Зара. Кофе и совершенство 10
Абдуллаева Зара. Кровь с молоком 8
Абдуллаева Зара. Маленький большой человек 3
Абдуллаева Зара. От банальности к банальному 11
Абдуллаева Зара. Причастие 7
Абдуллаева Зара. Фильм о фильме 5
Анашкин Сергей. Монумент для обреченных 10
Андреева Ольга. Просто Петя 6
Андреева Ольга. Смерть героя 5
Артемьева Ольга. Близкие контакты неизвестной степени 1
Артемьева Ольга. Кремень 8
Артемьева Ольга. Никто не хотел умирать 9
Артемьева Ольга. Так далеко, так близко 6
Артемьева Ольга. Чужой среди чужих 2
Артемьева Ольга. Я тебя люблю, и я тебя тоже нет 12
Артюх Анжелика. Концепты и истории 5
Биньес Адриан: «Язык фильма — это язык тела». *(Интервью Петра Шепотинника, Аси Колодижнер.)* 3
Горелик Михаил. На сцене Вселенной 1
Гусятинский Евгений. Классика, которой не было 3
Гусятинский Евгений. Конец экзотики 10
Гусятинский Евгений. Поезд больше не придет 11

Гусятинский Евгений. Сплин 8
Десятерик Дмитрий. Кинематограф сопротивления 1
Десятерик Дмитрий. Ляльки 6
Долин Антон. А поезд идет... 3
Долин Антон. Вблизи от рая 7
Долин Антон. Зазеркалье 2
Долин Антон. Прямая наводка 11
Долин Антон. Самосуд 7
Дондурей Тамара. Слишком много Норвегии 3
Дондурей Тамара. Толкование слов 12
Дондурей Тамара. Трудности перевода 1
Дондурей Тамара. Эпический комикс 4
Дроздова Марина. ...Густо-рябинового цвета 7
Дроздова Марина. Куриные крылышки 3
Зинцов Олег. Блатная весть 7
Зинцов Олег. Все было ништяк 8
Зинцов Олег. Обмены разумов 11
Комм Дмитрий. Ноэлизм 4
Комм Дмитрий. Пришельцы с соседнего двора 9
Кувшинова Мария. Американские граффити 11
Кушнарева Инна. Синдром Кауфмана 4
Лантимос Йоргос: «Самое важное в работе — свобода». *(Беседу ведет Ксения Рождественская.)* 7
Латышева Марина. Болезнь левизны 3
Леонова Евгения. Такая смирная игра 1
Льоса Клаудиа: «Светлый путь» — вечная война». *(Интервью Петра Шепотинника, Аси Колодижнер.)* 3
Майзель Евгений. Необыкновенное чудо 12
Манцов Игорь. На свободу с чистой совестью 9
Медведев Алексей. Подлинник или подделка 12
Паисова Елена. Моментальные снимки 10
Паисова Елена. Продавать — так с музыкой! 12
Плахов Андрей. Притча во языцех 7
Плахов Андрей. Счастье есть 11
Плахова Елена. Визаж как искусство 7
Плахова Елена. Чудеса случаются только с другими 11
Рождественская Ксения. Собачья жара 7
Рождественская Ксения, Зинцов Олег. Тогда я стану великаном 12
Савельев Дмитрий. Победительный и нежный взгляд Анны К. 10
Савельев Дмитрий. Хоронить вечно 8
Сиривля Наталья. Битва Бобра с Козлом 3
Стишова Елена. Дети Розмари 9
Стишова Елена. Космос как страдание 2
Стишова Елена. Сильна, как смерть, любовь 3
Стоун Оливер: «Это величайшая история нашего времени...» *(Беседу ведет и комментирует Ник Джеймс.)* 2
Сукманов Игорь. Сардинка с вареньем 7
Тарантино Квентин: «Фильм — развлекательный». *(Беседу ведет Шадельфо Жиродд.)* 7
Тасбулатова Диляра. Осень на Заречной улице 2
Теракопян Мария. Живой и мертвые 4
Триер Ларс фон: «Я решил бросить вызов логике». *(Записал Тома Борез.)* 7
Тыркин Стас. Гамбургский счет 11
Тыркин Стас. Элементарное преступление 7
Цыркун Нина. В долине Эла 2
Цыркун Нина. Видимости 9
Цыркун Нина. Диллинджер мертв 6
Цыркун Нина. Еще не всё 10
Цыркун Нина. Режим экономии 3
Цыркун Нина. Секреты Лос-Анджелеса 1
Цыркун Нина. Токийская история 4
Цыркун Нина. Третий ингредиент 1
Цыркун Нина. Фабрика грез 7
Цыркун Нина. Чилийский марафон 12
Цыркун Нина. Love, actually 8
Цыркун Сергей. «Очень приятно, царь...» 5
Щиголев Андрей. ЖЖ 2
Щиголев Андрей. Шинель 4

Ф Е С Т И В А Л И

АНАПА-2008, *Открытый фестиваль стран СНГ, Латвии, Литвы и Эстонии «Киношок»* 4
Тримбач Сергей. Летать охота...
БЕРЛИН-2009 3
Абдуллаева Зара. Маленький большой человек
Биньес Адриан: «Язык фильма — это язык тела». *(Интервью П.Шепотинника, А.Колодижнер.)*
Гусятинский Евгений. Классика, которой не было
Долин Антон. А поезд идет...
Дондурей Тамара. Слишком много Норвегии
Дроздова Марина. Куриные крылышки
Латышева Марина. Болезнь левизны
Льоса Клаудиа: «Светлый путь» — вечная война». *(Интервью П.Шепотинника, А.Колодижнер.)*
Сиривля Наталья. Битва Бобра с Козлом
Стишова Елена. Сильна, как смерть, любовь
Цыркун Нина. Режим экономии
ВЕНЕЦИЯ-2009 11
Абдуллаева Зара. От банальности к банальному
Гусятинский Евгений. Поезд больше не придет
Долин Антон. Прямая наводка
Зинцов Олег. Обмены разумов
Кувшинова Мария. Американские граффити
Плахов Андрей. Счастье есть
Плахова Елена. Чудеса случаются только с другими
Тыркин Стас. Гамбургский счет
ГДЫНЯ-2009 10
Рубанова Ирина. Польское кино: фестиваль и кинематография
КАНН-2009 7
Абдуллаева Зара. Причастие
Вальц Кристоф. Австриец в Голливуде. *(Беседу ведет Мариус Цекри.)*
Десятерик Дмитрий. Еретикон
Долин Антон. Вблизи от рая
Долин Антон. Самосуд
Дондурей Д. — Гусятинский Е. — Карахан Л. Игры чемпионов
Дроздова Марина. ...Густо-рубинового цвета
Зинцов Олег. Блатная весть
Кувшинова Мария. Религиозно-атеистический
Лантимос Йоргос: «Самое важное в работе — свобода». *(Беседу ведет Ксения Рождественская.)*
Плахов Андрей. Притча во языцех
Плахова Елена. Визаж как искусство
Рождественская Ксения. Собачья жара
Сукманов Игорь. Сардинка с вареньем
Тарантино Квентин: «Фильм — развлекательный». *(Беседу ведет Шадельфо Жиродд.)*

Триер Ларс фон: «Я решил бросить вызов логике». *(Записал Тома Борез.)*
Тыркин Стас. Элементарное преступление
Цыркун Нина. Фабрика грез
КАРЛОВЫ ВАРЫ—2009 9
Стишова Елена. Детский вопрос
КИЕВ-2008, *МКФ «Молодость»* 1
Десятерик Дмитрий. Кинематограф сопротивления
ЛОКАРНО-2009 ..... 9—10
Гусятинский Евгений. Конец экзотики (10)
Комиксы без границ. Ретроспектива японской анимации на кинофестивале в Локарно. «Круглые столы» с участием ведущих аниматоров (9)
МОСКВА-2008, *42-й фестиваль японского кино в Москве* 1
Иванов Олег. Сова как аутсайдер
МОСКВА-2008, *«Амфест» — Фестиваль американского кино в Москве* 3
Кипен Дэвид: «Думаете, главный в кино — режиссер?» *(Интервью ведет Екатерина Самылкина.)*
МОСКВА-2008, *«Артдокфест», фестиваль документального кино* 2
Кино без правил. «Круглый стол» радиостанции «Свобода». В дискуссии принимают участие **Зара Абдуллаева, Виталий Манский, Олег Морозов, Алена Полунина, Денис Снегирев, Елена Файналова, Ефим Шлик**
Перре Жан. Взгляд на реальность с Женевского озера
Сычев Сергей. Год начал и разочарований
ОБЕРХАУЗЕН-2009 5
Артюх Анжелика. Концепты и истории
ПЕРМЬ-2008, *Международный фестиваль документального кино «Флаэртиана»* 1
Овчинникова Наталья. На перекрестке культур
СОЧИ-2009, *Открытый Российский кинофестиваль «Кинотавр»* 8
Абдуллаева Зара. Кровь с молоком
Абдуллаева Зара — Зархи Нина. Режиссерская смена
Анашкин Сергей. «Пьесы растут, как деревья»
Артемьева Ольга. Кремень
В городе Сочи темные ночи. Режиссеры о конкурсной программе: **Алексей Герман-младший, Александр Митта, Андрей Прошкин, Лариса Садилова, Сергей Снежкин, Клим Шипенко, Николай Хомерики**
Вырыпаев Иван: «Плохих фильмов не бывает». *(Беседу ведут Сергей Сычев и Андрей Захарьев.)*
Гусятинский Евгений. Сплин
Зинцов Олег. Все было ништяк
«Как мы готовили кризис в кино». «Круглый стол» продюсеров на кинофестивале в Сочи. В дискуссии принимают участие **Ариф Алиев, Даниил Дондурей, Лев Карахан, Сэм Клебанов, Павел Лунгин, Виктор Матизен, Наталья Нусинова, Александр Роднянский, Игорь Толстунов, Сергей Члиянц, Жоэль Шапрон, Сергей Шумаков**
Малюкова Лариса. Раскольники
Савельев Дмитрий. Хоронить вечно
Сельянов Сергей. Радостная игра
Смирнова Авдотья. Альтернатива тотальному позитиву
Цыркун Нина. Love, actually
СТОКГОЛЬМ-2008 1
Артюх Анжелика. Фестиваль без фестивальности
ТУРИН-2008 1
Анашкин Сергей. Симулянты и подражатели

Ч Т Е Н И Е

Витковский Михал. Б.Р. (Барбара Радзивилл из Явожно-Щаковой) 10
Гринштейн Нана. Быть 7
Долгопят Елена. Зависимость 11
Долгопят Елена. На другой стороне 6
Драгунская Ксения. Пробка 3
Драгунский Денис. Эпизоды и синопсисы 12
Дурненков Михаил. Искусство вечно! 3
Дурненков Михаил. Хлам 3
Дурненковы Михаил и Вячеслав, Клавдиев Юрий, Родионов Александр. Мотовилихинский рабочий 12
Зимняя война 10
Гремина Елена. Империя.doc
Дурненков Михаил. Красная быль
Дурненков Михаил. Расследование
Казачков Евгений. ДОТ. Долговременная огневая точка
Казачков Евгений. Красавица
Казачков Евгений. Пуукко
Курочкин Максим. В ожидании подробного глобуса
Курочкин Максим. Красная ласточка
Маккарти Кормак. Старикам тут не место 1
Пальцев Николай. Четыре шоссе в никуда 1
Миндадзе Александр. В субботу 2
Муратов Сергей. Конец 70-х 9
Нарши Екатерина. Двое поменьше 4
Попечителева Екатерина. Только небо, только ветер, только радость... 5
Пулинович Ярослава. Наташина мечта 3
Пулинович Ярослава. Я не вернусь 8
Русаков Александр. Ковш 4
Стишов Максим. Шпионы 12

ФИЛЬМЫ И ТЕЛЕПРОГРАММЫ, О КОТОРЫХ ПИСАЛИ В «ИСКУССТВЕ КИНО» В 2009 ГОДУ

«2-Асса-2» (Зара Абдуллаева 5
Дмитрий Савельев) 10
«9 забытых песен» (Анатолий Балуев 4
Сергей Сычев) 2
«9,99 долларов» ($9.99) (Лариса Малюкова) 9
«12:08 к востоку от Бухареста» («Было или не было?», A fost sau n-a fost?) (Тамара Дондурей) 12
«21 грамм» (21 Grams) (Дмитрий Десятерик) 7
«52 процента» (Сергей Сычев) 2
«Агора» (Agora) (Мария Кувшинова) 7
«Адвокат террора» (L'avocat de la terreur) (Барбет Шрёдер — Джеффри Макнэб) 1
«Алиса» (Neco z Alenky) (Антон Долин) 9
«Ангел в море» (Un ange à la mer) (Елена Стишова) 9
«Ангелы, живущие на земле» (Сергей Сычев) 2
«Английская клубника» (Anglické jahody) (Елена Стишова) 9

«Анна Каренина» (Дмитрий Савельев) 10
«Антихрист» (Antichrist) (Дмитрий Десятерик 7
Антон Долин 7
Мария Кувшинова 7
рубрика «Здесь и теперь» 7
Ларс фон Триер 7
Стас Тыркин) 7
«Аплодисменты» (Applause) (Елена Стишова) 9
«Архитекторы» (Die Architekten) (Екатерина Петровская) 10
«Аталанта» (L'atalante) (Наталья Адаменко) 5
«Афоня и пчелы» (Afonia i pszczoli) (Ирина Рубанова) 10
«Банный день» (Сергей Сычев) 2
«Без войны» (Сергей Сычев) 2
«Без особых примет» (Rysopis / Identification Marks: None) (Евгений Гусятинский) 5
«Беззаботная» («Беспечная», Happy-Go-Lucky) (Дейв Кэлхоун) 1
«Безумие» (Silyni) (Антон Долин) 9
«Белая лента» (Das weisse Band) (Зара Абдуллаева 7
рубрика «Здесь и теперь») 7
«Берлинская лазурь» (Berliner Blau) (Екатерина Петровская) 10
«Бернадетт» (Bernadette) (Анжелика Артюх) 5
«Бесславные ублюдки» (Inglorious Basterds) (Кристоф Вальц — Мариус Цекри 7
рубрика «Здесь и теперь» 7
Квентин Тарантино 7
Нина Цыркун) 7
«Бешеный пес Джонни» (Johnny Mad Dog) (Анжелика Артюх) 1
«Блюз фронтира» (Frontir Blues) (Евгений Гусятинский) 10
«Большая жратва» (La grande bouffe) (Инна Кушнарева) 6
«Большие надежды» (High Hopes) (Дейв Кэлхоун) 1
«Большой фанат» (Big Fan) (Ксения Рождественская, Олег Зинцов) 12
«Бубен, барабан» (Зара Абдуллаева — Нина Зархи 8
Ольга Артемьева 8
Алексей Мизгирев — Тамара Дондурей) 2
«Бумажный солдат» (Елена Стишова) 2
«Бунт. Дело Литвиненко» (Дмитрий Десятерик) 1
«Было или не было?» («12:08 к востоку от Бухареста», A fost sau n-a fost?) (Тамара Дондурей) 12
«В подвале» (Do pivnice) (Антон Долин) 9
«В прошлом году в Мариенбаде» (L'année dernière à Marienbad) (Виктория Смирнова) 11
«ВАЛЛ-И» (WALL-E) (Лариса Малюкова) 9
«Ванильное небо» (Vanilla Sky) (Лидия Кузьмина) 8
«Вверх» (Up) (Антон Долин 7
Лариса Малюкова) 9
«Вдвоем с отцом» (Сергей Тримбач) 4
«Вдоль невидимой крепи» (Cycling the Invisible Frame) (Екатерина Петровская) 10
«Ведьмина служба доставки» (Kiki's Delivery Service) (Мария Теракопян) 9
«Великая мечта» (Il grande sogno) (Зара Абдуллаева) 11
«Великий утешитель» (Олег Ковалов) ..... 7—8
«Великолепный выход» (Glorious Exit) (Наталья Овчинникова) 1
«Вера Дрейк» (Vera Drake) (Дейв Кэлхоун) 1
«Ветчина, ветчина» (Jamón, jamón) (Лидия Кузьмина) 8
«Вечеринка у Абигайль» (Abigail's Party / Play for Today) (Дейв Кэлхоун) 1
«Вечная репетиция» (Михаил Горелик 1
Сергей Сычев) 2
«Вики Кристина Барселона» (Vicky Christina Barcelona) (Лидия Кузьмина 8
Нина Цыркун) 1
«Виски с водкой» (Whisky mit wodka) (Елена Стишова) 9
«Взгляните на этот город!» (Schaut auf diese Stadt) (Екатерина Петровская) 10
«Взросление» (Les grandes personnes) (Анжелика Артюх) 1
«Взрослые» (Grown-Ups) (Дейв Кэлхоун) 1
«Владыка Андрей» (Сергей Тримбач) 4
«Вне дорог» (Von Wegen) (Марина Латышева) 3
«Возвращение» (Volver) (Лидия Кузьмина) 8
«Воздушные корни» (Die Erbtöcher) (Ганс Иоахим Шлегель) 10
«Возможности диалога» (Moznosti dialogu) (Антон Долин) 9
«Волчок» (Зара Абдуллаева 8
Зара Абдуллаева — Нина Зархи 8
Сергей Анашкин 9
Елена Стишова 9
Нина Цыркун 12
«Воскресная поездка» (Sonntagsfahrer) (Екатерина Петровская) 10
«Вот и всё» (This Is It) (Нина Цыркун) 10
«Все билеты проданы!» (Sell Out!) (Елена Паисова) 12
«Все остальные» (Alle Anderen) (Нина Цыркун) 3
«Все умрут, а я останусь» (Диляра Тасбулатова 2
Андрей Щиголев) 2
«Всегда: закаты на Третьей улице» (Always zoku s-chôme no yuhi) (Олег Иванов) 1
«Всемирный потоп как предчувствие» (Сергей Сычев) 2
«Все о моей матери» (Todo sobre mi madre) (Лидия Кузьмина) 8
«Входи в пустоту» (Enter the Void) (рубрика «Здесь и теперь») 7
«Где же Стена?» (Wo ist die Mauer?) (Екатерина Петровская) 10
«Где-то в Берлине» (Irgendwo in Berlin) (Екатерина Петровская) 10
«Геймер» (Gamer) (Игорь Манцов) 9
«Генерал Ниль» (General Nil) (Ирина Рубанова) 10
«Германия 09 — 13 коротких фильмов о состоянии нации» (Deutschland'09 — 13 kurze Film zur Lage der Nation) (Марина Латышева) 3
«Гибель империи. Византийский урок» (Сергей Сычев) 2
«Гигант» (Gigante) (Зара Абдуллаева 3
Адриан Биньес) 3
«Гимн» (The Anthem) (Анжелика Артюх) 5
«Глубина» (Deep End) (Евгений Гусятинский) 5
«Голод» (Hanger) (Анжелика Артюх) 1
«Город жизни и смерти» (City of Life and Death) (Сергей Анашкин) 10
«Город на море» (Miasto z morza) (Ирина Рубанова) 10
«Господин Никто» (Mr. Nobody) (Зара Абдуллаева 11
Евгений Гусятинский) 11
«Груз 200» (Александра Машукова) 2
«Грустные моменты» (Bleak Moments) (Дейв Кэлхоун) 1
«Гудбай, Ленин!» (Good Bye Lenin!) (Екатерина Петровская 10
Ганс Иоахим Шлегель) 10
«Дабл Ю» (W) (Оливер Стоун — Ник Джеймс 2
Майкл Аткинсон) 2
«Дай мне руку» (Donne-moi la main) (Сергей Анашкин) 1
«Движение нерегулярно» (Zugverkehr unregelmässig) (Екатерина Петровская) 10

«Двойной час» (La doppia ora) (Зара Абдуллаева) 11
«Девочки-камикадзе» («История Симоцума», Shimotsuma monogatari) (Олег Иванов) 1
«Девственность» (рубрика «Здесь и теперь») 2
«Девять» (Nine) (Лариса Малюкова) 9
«Деньги» (L'argent) (Нина Цыркун) 12
«Джонни Д.» (Public Enemies) (Нина Цыркун) 6
«Диллинджер мертв» (Dillinger è morto) (Инна Кушнарева) 6
«Доктор Хаус» (House M.D.), *ТВ* (Владимир Колотаев) 4
«Долгая счастливая жизнь» (Наталья Адаменко) 5
«Дом-2», *ТВ* (Владимир Колотаев) 11
«Дом, милый дом» (Home Sweet Home) (Дейв Кэлхоун) 1
«Дон Кихот» (Наталья Скороход) 12
«Дон Кихот» (Don Quixote) (Наталья Скороход) 11
«Дон Кихот Орсона Уэллса» (Don Quijote de Orson Welles) (Наталья Скороход) 12
«Дорога перемен» (Revolutionary Road) (Антон Долин) 2
«Дочери Пальны» (Palnan tyttäret) (Наталья Овчинникова) 1
«Душевная кухня» (Soul Kitchen) (Зара Абдуллаева 11
Стас Тыркин) 11
«Еда» (Jidlo) (Антон Долин) 9
«Единственный мужчина» (A Single Man) (Зара Абдуллаева) 11
«Естественная история» (Historia Naturae, Suita) (Антон Долин) 9
«Жажда» (Bak-jwi) (Марина Дроздова 7
Мария Кувшинова 7
рубрика «Здесь и теперь) 7
«Женщина-обезьяна» (La donna scimmia) (Инна Кушнарева) 6
«Женщины без мужчин» (Zanan bedoone mardan) (Зара Абдуллаева) 11
«Живая плоть» (Carne trémula) (Лидия Кузьмина) 8
«Живой лес» (The Living Forest) (Лариса Малюкова) 9
«Жизнь во время войны» (Life During Wartime) (Андрей Плахов) 11
«Жизнь других» (Das Leben der Anderen) (Ганс Иоахим Шлегель) 10
«Заблокированное время» (Verriegelte Zeit) (Ганс Иоахим Шлегель) 10
«Завтра» (Domain) (Сергей Анашкин) 1
«Загрузка Нэнси» (Downloading Nancy) (Анжелика Артюх) 1
«Замерзшая река» (Frozen River) (Анжелика Артюх) 1
«Зина. Жила-была» (Сергей Сычев) 2
«И твоя любовь тоже» (...und Deine Liebe auch) (Екатерина Петровская) 10
«Иван Грозный», *ТВ* (Сергей Цыркун) 5
«Игра Джерри» (Geri's Game) (Лариса Малюкова) 9
«Игра с камнями» (Hra s kameny) (Антон Долин) 9
«Идише мама» (рубрика «Здесь и теперь») 2
«Изумительные годы» (Die wunderbaren Jahre) (Ганс Иоахим Шлегель) 10
«Имя Россия», *ТВ* (рубрика «Здесь и теперь») 1
«История Симоцума» («Девочки-камикадзе», Shimotsuma monogatari) (Олег Иванов) 1
«История той ночи» (Geschichten jener Nacht) (Екатерина Петровская) 10
«К югу от границы» (South of the Border) (Зара Абдуллаева) 11
«Как стать героем» (Kako postati heroj) (Наталья Овчинникова) 1
«Капитализм: история любви» (Capitalism: A Love Story) (Зара Абдуллаева 11
Мария Кувшинова) 11
«Карамазовы» (Karamazovi) (Тамара Дондурей) 1
«Кафе нуар» (Café noir) (Зара Абдуллаева) 11
«Кашмир. Путешествие к свободе» (Kashmir: Journey to Freedom) (Марина Латышева) 3
«Каштанка» (Зара Абдуллаева 4
Анатолий Васильев) 4
«Кипяток» (Сергей Тримбач) 4
«Кирику и Колдунья» (Kirikou et la sorcière) (Лариса Малюкова) 9
«Кислород» (Зара Абдуллаева — Нина Зархи 8
Иван Вырыпаев — Сергей Сычев — Андрей Захарьев) 8
«Клиника» (Зара Абдуллаева) 4
«Клык» (Kynodontas) (Мария Кувшинова 7
Йоргос Лантимос 7
Ксения Рождественская 7
рубрика «Здесь и теперь») 7
«Коллекционерша» (Сергей Тримбач) 4
«Конспираторы удовольствий» (Spiklenci slasti) (Антон Долин) 9
«Коралина в стране кошмаров» (Coraline) (Лариса Малюкова) 9
«Королева ночи» (Kraljica noci) (Сергей Лаврентьев) 10
«Короткое замыкание» (Нина Цыркун) 8
«Корпорация монстров» (Netherbeast Incorporated) (Лариса Малюкова) 9
«Кошмар перед Рождеством» (The Nightmare Before Christmas) (Лариса Малюкова) 9
«Кремень» (Алексей Мизгирев — Тамара Дондурей) 2
«Кризис в Дуброу» (Die Dubrow Krise) (Екатерина Петровская) 10
«Крик» (The Shout) (Евгений Гусятинский) 5
«Кролик по-берлински» (Królik po berlinsku) (Екатерина Петровская 10
Ирина Рубанова) 10
«Кутерьма» (Topsy-Turvy) (Дейв Кэлхоун) 1
«Лакшми и я» (Lakshmi and Me) (Наталья Овчинникова) 1
«Лемминг» (Lemming) (Дмитрий Десятерик) 7
«Ленинград. Ноябрь» (Зара Абдуллаева 4
Андрей Дементьев) 4
«Легкая победа» (Walkower) (Евгений Гусятинский) 5
«Легкое поведение» (Easy Virtue) (Дмитрий Комм) 4
«Ливан» (Lebanon) (Зара Абдуллаева 11
Антон Долин) 11
«Линия руки» (Олег Иванов) 1
«Литейный, 4», *ТВ* (Вера Зверева) 9
«Лицо» (Visage) (Елена Плахова 7
рубрика «Здесь и теперь») 7
«Лола» (Lola) (Зара Абдуллаева) 11
«Лурд» (Lourdes) (Зара Абдуллаева 11
Елена Плахова) 11
«Маленький Гамлет» (Hamles / Little Hamlet) (Евгений Гусятинский) 5
«Маленький кусочек Германии» (Ein schmales Stück Deutschland) (Ганс Иоахим Шлегель) 10
«Маленький солдат» (Lille Soldat) (Нина Цыркун) 3
«Малышка на миллион» (Million Dollar Baby) (Джефф Эндрю) 1
«Маменькин сынок» (Momma's Man) (Сергей Анашкин) 1
«Мамонт» (Mammoth) (Нина Цыркун) 3

«Марш Шермана» (Sherman's March) (Росс Макэлви — Сергей Сычев) 9
«Маршал» (Marsal) (Сергей Лаврентьев) 10
«Мать» (Анатолий Балуев) 4
«Маятник, колодец и надежды» (Kyvaldo, jama a nadeje) (Антон Долин) 9
«Между медведем и волком» (рубрика «Здесь и теперь») 2
«Мелодия для шарманки» (Дмитрий Десятерик) 6
«Меньшее зло» (Mniejsze zlo) (Ирина Рубанова) 10
«Метро» (Зара Абдуллаева 4
Андрей Дементьев) 4
«Метропия» (Metropia) (Зара Абдуллаева) 11
«Миллионер из трущоб» (Slumdog Millionaire) (Тамара Дондурей) 4
«Мирная жизнь» (Анатолий Балуев) 4
«Мое отпущение грехов» (Анжелика Артюх) 5
«Мой друг из Фаро» (Mein Freund aus Faro) (Сергей Анашкин) 1
«Молоко скорби» (La teta asustada) (Евгений Гусятинский 3
Клаудиа Льоса) 3
«Морфий» (Ольга Артемьева 4
Виолетта Гудкова — Анна Гудкова 4
Даниил Дондурей — Стас Тыркин 4
Александра Машукова) 2
«Мы никогда не бывали в Венеции» (Nikoli nisva sla v Benetke) (Сергей Анашкин) 1
«Мясная любовь» (Meat Love) (Антон Долин) 9
«На велосипеде вдоль крепи» (Cycling the Frame) (Екатерина Петровская) 10
«На вулкане» (Зара Абдуллаева) 10
«Навсикая из Долины ветров» (Nausicaa of the Valley of Wind) (Мария Теракопян) 9
«Нарушительница» (The Intruder) (Дмитрий Десятерик) 7
«Наука сна» (La science des rêves) (Дмитрий Десятерик) 7
«Наш сосед Тоторо» (My Neighbor Totoro) (Мария Теракопян) 9
«Наши» (Nashi) (Анжелика Артюх) 5
«Не идет» (Зара Абдуллаева 4
Анатолий Васильев) 4
«Не трогай белую женщину» (Touche pas à la femme blanche) (Инна Кушнарева) 6
«Не уходи» (Non ti muovere) (Лидия Кузьмина) 8
«Небесный замок Лапута» (Laputa, the Castle in the Sky) (Мария Теракопян) 9
«НебоЗемля» (Анатолий Балуев) 4
«Небо над Берлином» (Der Himmel über Berlin) (Екатерина Петровская 10
Ганс Иоахим Шлегель) 10
«Невысказанное» (Unspoken / Non-dit) (Сергей Анашкин) 1
«Недарма» (Анатолий Балуев) 4
«Никто не хотел убегать» (Сергей Сычев) 2
«Нора» (Nora) (Анжелика Артюх) 5
«Ностальгия» (Николай Болдырев-Северский) 12
«Ноттинг-Хилл» (Notting Hill) (Лидия Кузьмина) 11
«Обещание» (Das Versprechen) (Екатерина Петровская) 10
«Обитаемый остров» (Ольга Артемьева) 2
«Обмани меня» («Теория лжи», Lie to Me), *TB* (Владимир Колотаев) 4
«Обнаженная» (Naked) (Дейв Кэлхоун) 1
«Овертайм» (Overtime) (Лариса Малюкова) 9
«Одержимая» (Possession) (Екатерина Петровская) 10
«Один, два, три» (One, Two, Three) (Екатерина Петровская) 10
«Одна война» (Елена Стишова) 9
«Она, китаянка» (She, a Chinese) (Евгений Гусятинский) 10
«Операция «Валькирия» (Valkyrie) (Андрей Щиголев) 4
«Опоздание в Мариенборне» (Verspätung in Marienborn) (Екатерина Петровская 10
Ганс Иоахим Шлегель) 10
«Осенний бал» (Сергей Тримбач) 4
«Остров» (Виктор Сухоруков — Татьяна Попова) 3
«Отец-трансформер и детский хор», *видео* (Анжелика Артюх) 5
«Очная ставка», *TB* (Вера Зверева) 9
«Падение дома Ашеров» (Zánik domu Usheru) (Антон Долин) 9
«Первый отряд» (Ольга Артемьева) 9
«Петя по дороге в царствие небесное» (Ольга Андреева 6
Григорий Померанц) 9
«Пикник с Вейсманом» (Picknick mit Weissmann) (Антон Долин) 9
«Письмо Анне» (Дмитрий Десятерик) 1
«Письмо к дяде Бунми» (A Letter to Uncle Boonmee) (Анжелика Артюх) 5
«Плохой лейтенант» (The Bad Lieutenant: Port of Call New Orleans) (Олег Зинцов) 11
«Площадь» (Дмитрий Десятерик) 1
«По поводу Ниццы» (A propos de Nice) (Наталья Адаменко) 5
«Побег» (Die Flucht) (Екатерина Петровская) 10
«Побег из курятника» (Chicken Run) (Лариса Малюкова) 9
«Повар, вор, его жена и ее любовник» (The Cook the Thief His Wife & Her Lover) (Михаил Марескин) 11
«Подмена» (Changeling) (Клинт Иствуд — Жан-Поль Шайе 1
Нина Цыркун 1
Джефф Эндрю) 1
«Поиск» (Xunzhao zhimei gengdeng) (Евгений Гусятинский) 10
«Полено» (Otesánek) (Антон Долин) 9
«Полет над стеной» (Mauerflug) (Екатерина Петровская) 10
«Полицейский, прилагательное» (Politist, adj.) (Тамара Дондурей 12
Корнелиу Порумбою 12
рубрика «Здесь и теперь) 7
«Полторы комнаты, или Сентиментальное путешествие на родину» (Андрей Хржановский) 5–6
«Польско-русская война» (Wojna polsko-ruska) (Ирина Рубанова) 10
«Попелушко. Свобода в нас» (Popieluszko. Wolnosc jest w nas) (Ирина Рубанова) 10
«Порко Россо» (Porco Rosso) (Мария Теракопян) 9
«Последний фокус пана Шварцвальда и пана Эдгара» (Posledni trink pana Schwarcewallda a pana Edgara) (Антон Долин) 9
«Похороните меня за плинтусом» (Дмитрий Савельев) 8
«Предел контроля» (The Limits of Control) (Зара Абдуллаева 10
Джим Джармуш — Эрик Морзе) 10
«Представление» (Сергей Сычев) 2
«Прекрасная эпоха» (Belle époque) (Лидия Кузьмина) 8

«Принц Бродвея» (Prince of Broadway) (Сергей Анашкин) 1
«Принцесса Мононокэ» (The Princess Mononoke) (Мария Теракопян) 9
«Продавец крови» (Сергей Сычев) 2
«Проект «Интервью» («Interview Project») (Елена Паисова) 10
«Пророк» (Un prophète) (Олег Зинцов 7
рубрика «Здесь и теперь») 7
«Прорыв границы'89» (Crenzdurchbruch) (Екатерина Петровская) 10
«Прошу убежища» (Chiedo asilo) (Инна Кушнарева) 6
«Прощай, самец» (Ciao maschio) (Инна Кушнарева) 6
«Прыжок» (Сергей Сычев) 2
«Пчеломатка» (L'ape regina) (Инна Кушнарева) 6
«Пятница, 12» (Сергей Тримбач) 4
«Радуга» (Елена Стишова) 9
«Разомкнутые объятия» (Los abrazos rotos) (Лидия Кузьмина) 8
«Район № 9» (District 9) (Дмитрий Комм) 9
«Райские птицы» (Сергей Тримбач) 4
«Расколотое небо» (Der geteilte Himmel) (Екатерина Петровская 10
Ганс Иоахим Шлегель) 10
«Рассвет/закат. Далай лама XIV» (Сергей Сычев) 2
«Реальная любовь» (Love Actually) (Лидия Кузьмина) 11
«Ребенок ждет» (A Child Is Waiting) (Нина Цыркун) 12
«Реверс» (Rewers) (Ирина Рубанова) 10
«Революция, которой не было» (Сергей Сычев) 2
«Резня» (Kynatay) (Андрей Плахов 7
рубрика «Здесь и теперь) 7
«Река Лондон» (London River) (Нина Цыркун) 3
«Рикки» (Ricky) (Марина Дроздова) 3
«Рок-волна» (The Boat That Rocked) (Лидия Кузьмина) 11
«Россия 88» (Ольга Андреева 5
рубрика «Здесь и теперь» 5
Нина Цыркун) 3
«Рыбка Поньо» (Ponyo on the Cliff by the Sea) (Мария Теракопян) 9
«Сад» (Zagrada) (Антон Долин) 9
«Свадьба для чайников» (Наталья Овчинникова) 1
«Сваны» (Сергей Тримбач) 4
«Светлана про Светлану» (Дмитрий Десятерик) 1
«Светлая прохлада» (Сергей Тримбач) 4
«Свинки» (Świnki) (Ирина Рубанова 10
Елена Стишова) 9
«Свободные птицы» (Сергей Тримбач) 4
«Север» (Nord) (Тамара Дондурей) 3
«Сегодня», *ТВ* (Вера Зверева) 9
«Сезон туманов» (Сергей Тримбач) 4
«Секреты и обманы» (Secrets & Lies) (Дейв Кэлхоун) 1
«Сельский учитель» (Venkovský ucitel) (Анжелика Артюх) 1
«Семя человеческое» (Il seme dell'uomo) (Инна Кушнарева) 6
«Сжечь мосты» (Quemar las naves) (Сергей Анашкин) 1
«Синекдоха, Нью-Йорк» (Synecdoche, New York) (Инна Кушнарева) 4
«Система Путина» (Le système Poutine) (Дмитрий Десятерик) 1
«Сказка про темноту» (Зара Абдуллаева — Нина Зархи 8
Евгений Гусятинский) 8
«Сладости жизни» (Life Is Sweet) (Дейв Кэлхоун) 1
«Следующее воскресение» (Зара Абдуллаева 4
Анатолий Васильев 4
рубрика «Здесь и теперь» 2
Сергей Сычев) 2
«Слова и музыка» (Paroles et musique) (Дмитрий Десятерик) 7
«Служанка» (La nana) (Нина Цыркун) 12
«Смерть сталинизма в Богемии» (Konec stalinismu v Cechách) (Антон Долин) 9
«Событие» (Нина Цыркун) 9
«Сова» (Fukurô) (Олег Иванов) 1
«Солнечная аллея» (Sonnenallee) (Ганс Иоахим Шлегель) 10
«Солнце ночью» (Il sole anche di notte) (Дмитрий Десятерик) 7
«Сорняки» (Les herbes folles) (Игорь Сукманов) 7
«Спасибо, жизнь» ('Merci la vie') (Дмитрий Десятерик) 7
«Сталкер» (Николай Болдырев-Северский 12
Борис Локшин) 11
«Старт» (Le départ) (Евгений Гусятинский) 5
«Стена» (Die Mauer) (Екатерина Петровская 10
Ганс Иоахим Шлегель) 10
«Стиляги» (Евгения Леонова) 1
«Странности юной блондинки» (Singularidades de uma Rapariga Loira) (Антон Долин) 3
«Сумасшедшая помощь» (Зара Абдуллаева — Нина Зархи 8
Наталья Сиривля 3
Нина Цыркун) 3
«Счастливые дни» (Виктор Сухоруков — Татьяна Попова) 3
«Сын мой, сын мой, что ты наделал» (My Son, My Son, What Have Ye Done) (Олег Зинцов) 11
«Та же проблема» (Dasselbe Problem) (Анжелика Артюх) 5
«Таксандрия» (Taxandria) (Лариса Малюкова) 9
«Татарник» (Tatarak) (Елена Стишова) 3
«Тень священной книги» (Pyhän kirjan varjo) (Дмитрий Десятерик) 1
«Теория лжи» («Обмани меня», Lie to Me), *ТВ* (Владимир Колотаев) 4
«Тито второй раз среди сербов» (Tito po drugi put medju srbima) (Сергей Лаврентьев) 10
«Токийская история» (Tokyo!) (Нина Цыркун) 4
«Токио-Га» (Tokyo-Ga) (Олег Иванов) 1
«Тони Манеро» (Tony Manero) (Сергей Анашкин) 1
«Транзитные мечты» (Transitträume) (Екатерина Петровская) 10
«Трансформатор» (Анатолий Балуев) 4
«Три песни о Ленине» (Андрей Щербенок) 11
«Трио из Бельвиля» (Les Triplettes de Belleville) (Лариса Малюкова) 9
«Труп невесты» (Tim Burton's Corpse Bride) (Лариса Малюкова) 9
«Туннель» (Der Tunnel) (Ганс Иоахим Шлегель) 10
«Тьма-свет-тьма» (Tma/Svetlo/Tma) (Антон Долин) 9
«Ты не поверишь!», *ТВ* (Вера Зверева) 9
«Угрожающий взгляд» (Oko wykol / The Menacing Eye) (Евгений Гусятинский) 5
«Унесенные призраками» (Spirited Away) (Мария Теракопян) 9
«Уоллес и Громит: Проклятие кролика-оборотня» (Walles & Gromit in The Curse of the Were-Rabbit) (Лариса Малюкова) 9
«Урок Фауста» (Faust) (Антон Долин) 9
«Ушедшие» (Okuribito) (Мария Теракопян) 4
«Феликс и Лола» (Félix et Lola) (Дмитрий Десятерик) 7
«Фрейлины» (Сергей Тримбач) 4
«Фрост против Никсона» (Frost/Nixon) (Нина Цыркун) 2

«Хадевейх» (Hadewijh) (Евгений Майзель) 12
«Хиросима, любовь моя» (Hiroshima mon amour) (Виктория Смирнова) 11
«Ходячий замок Хаула» (Howl's Moving Castle) (Мария Теракопян) 9
«Холодный ланч» (Lønsj) (Анжелика Артюх) 1
«Холокост» (Holocaust) (Ирина Щербакова) 5
«Хорватская история» (Prica iz Hrvatske) (Сергей Лаврентьев) 10
«Царь» (Мария Кувшинова) 7
«Цементный сад» (The Cement Garden) (Дмитрий Десятерик) 7
«Человек из меди» (Сергей Сычев) 2
«Человек на стене» (Der Mann auf der Mauer) (Екатерина Петровская 10
Ганс Иоахим Шлегель) 10
«Четыре дня в июле» (Four Days in July) (Дейв Кэлхоун) 1
«Четыре ночи с Анной» (Cztery noce z Anna) (Евгений Гусятинский) 5
«Четыре свадьбы и одни похороны» (Four Weddings and a Funeral) (Лидия Кузьмина) 11
«Чрезвычайное происшествие», *ТВ* (Вера Зверева) 9
«Чтец» (The Reader) (Нина Цыркун) 3
«Чудо» (Ольга Артемьева) 6
«Чужие» (Ольга Артемьева) 1
«Шарлин» (Sharleen or How Long Has This Been Going On?) (Росс Макэлви — Сергей Сычев) 9
«Шарлотта навсегда» (Charlotte for Ever) (Дмитрий Десятерик) 7
«Шестичасовые новости» (Six O'Clock News) (Росс Макэлви — Сергей Сычев) 9
«Шоковая доктрина» (The Shock Doctrine) (Марина Латышева) 3
«Шторм» (Storm) (Марина Латышева 3
Нина Цыркун) 3
«Штрафбат», *ТВ* (Григорий Померанц) 9
«Шультес (Александр Родионов — Елена Паисова) 12
«Шум» («Между пальцев» / Entre os Dedos) (Сергей Анашкин) 1
«Эротика» (Erotyk) (Евгений Гусятинский) 5
«Эхо» (Echo) (Анжелика Артюх) 5
«Юрьев день» (Ольга Артемьева 6
Сергей Шумаков, в рубрике «Media») 8
«Я» (Зара Абдуллаева — Нина Зархи 8
Олег Зинцов) 8
«Я убил свою маму» (J'ai tué ma mère) (Ольга Артемьева) 12
Нина Цыркун) 12
«Яносик. Подлинная история» (Janosik. Prawdziwa historia) (Ирина Рубанова) 10
«Яркая звезда» (Bright Star) (рубрика «Здесь и теперь») 7
«Яркие листья» (Bright Leaves) (Росс Макэлви — Сергей Сычев) 9
«Ярость» (Rage) (Нина Цыркун) 3
Swing (Анатолий Балуев) 4
CSI: Место преступления (CSI: Crime Scene Investigation), *ТВ* (Владимир Колотаев) 4
Ein-Blick (Екатерина Петровская) 10
Enen (Ирина Рубанова) 10

S U M M A R Y

Yury Arabov:
«How long shall we do the weird job?»
Conversed by Ksenia Datnova and Natalya Sirivlya
The noted script-writer speaks on his work and the way of teaching creative writing.

Alexei Medvedev
Original or fake
Moscow festival 2morrow³.
The programme director of the Moscow indie festival on the selection policy.

Olga Artemyeva
I love You, and I also don't
Review of Xavier Dolan's J'AI TUE MA MERE (Canada).

Ksenia Rozhdestvenskaya, Oleg Zintsov
Then I'll become a gigant
Review of Robert D. Siegel's BIG FAN (USA).

Nina Tsyrkun
Chilian marathon
Review of Sebastian Silva's LA NANA (Chili — Mexico).

Elena Paisova
If I am going to die, I want to do it in style
Review of Yeo Joon Han's SELL OUT! (Malaysia).

Evgeny Maizel
Extraordinary wonder
Review of Bruno Dumont's HADEWIJCH (France).

Tamara Dondurei
Interpretation of words
Review of Corneliu Porumboiu's POLITIST, ADJ. (Romania).

Corneliu Porumboiu:
«I'm obsessed with watching»
Press-conference of the Romanian filmmaker at the 2morrow³ film festival.

Aleksandr Rodionov:
«Apart from «Me» there's an eternal «You»
Elena Paisova talks to the script-writer.

Nikolai Boldyrev-Seversky
«It might be better to never be born...»
Marginalia to Andrei Tarkovsky's MARTIROLOGY.

Natalya Skorokhod
Knights of «Don Quixote»
Mikhail Chekhov, Mickail Bulgakov, Orson Welles: the novel by Cervantes in the less known interpretations of great masters. The final instalment.

Mikhail and Vyacheslav Durnenkovs, Yury Klavdiev, Aleksandr Rodionov
The Motovilikhinsky worker
Notes to the documental play.

Denis Dragunsky
Episodes and synopses
Short stories for short films.

Maxim Stishov
Spies
Love story for cinema.

Index
IK-2009.

10-3277

27 ЯНВ 2010

Журнал издается при поддержке Министерства культуры РФ

ЕЖЕМЕСЯЧНЫЙ ЖУРНАЛ

Выходит с января 1931 года

Учредители: Союз кинематографистов России, Министерство культуры РФ, редакция журнала «Искусство кино»

Главный редактор Даниил Дондурей
Исполнительный директор Елена Карташова
Заместитель главного редактора Нина Зархи
Ответственный секретарь Лариса Калгатина
Редактор спецпроектов Лев Карахан
Редакция: Леонид Гурьян, Евгений Гусятинский, Анастасия Дементьева, Татьяна Иенсен, Людмила Мишунина, Елена Паисова, Елена Плоткина, Елена Стишова, Нина Цыркун, Галина Элькина
Макет: Дмитрий Демский
Обложка: Евгений Добровинский
Дизайн и компьютерная верстка: Людмила Мишунина

•

Адрес редакции: 125167, Старый Петровско-Разумовский проезд, 10 (м. «Динамо»),
Телефоны: (495) 614-23-02, 614-06-57. **Факс** (495) 614-34-91
www.kinoart.ru

e-mail: filmart@yandex.ru

Сдано в набор 23.12.09. Подп. к печати 14.01.10
Формат бумаги 70 x 100$^{1}/_{16}$. Бумага офсетная № 1
Гарнитура Ньютон. Печать офсетная
Печ. л. 11,75. Уч.-изд. л. 15,43
Заказ 1311. ООО «Принт Экспресс»,
Москва, Денисовский пер., 30

Журнал зарегистрирован в Министерстве печати и информации РФ № 01632 от 7.10.92

Фото и адреса актеров редакция не высылает
Рукописи не рецензируются и не возвращаются

•

«Искусство кино» распространяется во всех странах СНГ. Подписаться на журнал можно во всех отделениях связи по каталогам агентства «Роспечать»: СНГ — с. 138, РФ — с. 237, Москва — с. 256. **Индекс** 70402.
В Москве на «Искусство кино» можно подписаться с получением вышедших номеров в редакции по адресу: 125167, Старый Петровско-Разумовский проезд, 10 (м. «Динамо»),
телефоны для справок: (495) 614-23-02, 614-06-57.

Our address:
Stary Petrovsko-Razumovsky dr.,10, 125167, Moscow, Russia
Tel. (495) 614-23-02, 614-06-57
Fax (495) 614-34-91
www.kinoart.ru

e-mail: filmart@yandex.ru

Журнал издается при поддержке:

компании «СТС Медиа»

телеканала ТНТ

телеканала РЕН ТВ

Фонда «ФИНАНСЫ И РАЗВИТИЕ»

Интернет-версия «Искусства кино» осуществляется при поддержке Татьяны Друбич

ISSN 0130-6405

© Журнал «Искусство кино», 2009

ТНТ

COMEDY CLUB PRODUCTION

ПРЕДСТАВЛЯНАМА

ФИЛЬМ ГАРИКА МАРТИРОСЯНА И СЕМЁНА СЛЕПАКОВА

СЕКАСА БУДЕТ!

ОЧЕНАМА СМЕШНАМА!

ОЧЕНАМА СКОРО!

21 ЯНВАРЯ

во всех кинотеатрах

www.nasharussia-kino.ru

ПИНГВС

ЦЕНТРАЛ ПАРТНЕРШИП

7 ДНЕЙ

АФИША@mail.ru

РУССКОЕ РАДИО

RuTube Всё видео!

РОСГОССТРАХ

Реклама.

Индекс 70402

ИСКУССТВО КИНО

В БЛИЖАЙШИХ НОМЕРАХ:

Материалы Э.АБДУЛЛАЕВОЙ, А.АНАСТАСЬЕВА, Е.ГУСЯТИНСКОГО, М.ДРОЗДОВОЙ, О.ЗИНЦОВА, В.КОЛОТАЕВА, И.ЛЮБАРСКОЙ, И.МАНЦОВА, Е.ПАИСОВОЙ, Е.СТИШОВОЙ, Н.ЦЫРКУН

В РУБРИКЕ **«ЗДЕСЬ И ТЕПЕРЬ»**

Американский сериал: телевизор для умных
Неигровое кино: имитация реальности

В РУБРИКЕ **«РЕПЕРТУАР»**

«АРТДОКФЕСТ»-2009
«ВСПОМНИ, ЧТО БУДЕТ»
«ДОКТОР ХАУС»
«ОБМАНИ МЕНЯ»
«ОСТАТЬСЯ В ЖИВЫХ»
«СИМПСОНЫ»

В РУБРИКЕ **«КОММЕНТАРИИ»**

ВЛАДИМИР МИРЗОЕВ
СЕМЕН ЭКШТУТ
ГРИГОРИЙ ПОМЕРАНЦ

В РУБРИКЕ **«ИМЕНА»**

ДЖЕЙМС КЭМЕРОН
ГЕРЦ ФРАНК
КЛОД ЛАНЦМАН
САША «БАРОН» КОЭН
ХЬЮ ЛОРИ

В РУБРИКЕ **«ОПЫТ»**

МАКСИМ СУХАНОВ
ВЯЧЕСЛАВ МУРУГОВ
АМЕРИКАНСКИЕ ДОКУМЕНТАЛИСТЫ

В РУБРИКЕ **«РАЗБОРЫ»**

Русский «док» в контексте европейского неигрового кино
Фестиваль «Флаэртиана»: особый взгляд
Телесериалы от канала HBO
Маньяки на дому — психология восприятия телевизионных ужасов

В РУБРИКЕ **«ЧТЕНИЕ»**

Александр Миндадзе, Павел Чухрай. ГОЛОВА НА ПЛАХЕ

2 0 0 9